**Je wilt in het gedicht blijven**

hoe de ‘o’ de poëtische aanwezigheid van de dichterlijke stem benadrukt in de bundels S*puit je ralkleur, Mosselman Hallo,
Park Slope* en *Lil (zucht)* van Astrid Lampe

**Naam: Kila van der Starre
Studentnummer: 3217345
Datum: 21 juni 2011
Bachelor: Taal- en Cultuurstudies
Hoofdrichting: Moderne Letterkunde
Scriptiebegeleider: Geert Buelens
Tweede lezer: Laurens Ham**

**Inhoudsopgave

1. Inleiding

 1.1 De postmoderne dichter: tussen afzijdigheid en aanwezigheid

 1.2 Astrid Lampe en de poëtische aanwezigheid van de dichterlijke stem**

**2. De apostrof

 2.1 De ‘o’ volgens Culler

 2.2 Kritiek op Culler

 2.3 Culler en Kneale toegepast op Lampe

3. De ‘o’ van Lampe

 3.1 De apostrof als een uiting van passie: de ‘o’ als exclamatie

 3.2 De apostrof als manipulator van het universum

 3.3 Poëzie als gebeurtenis

 3.4 De apostrof als schijnwerper op de dichter

4. Conclusie

5. 1734Prosopopoeia2Short Notes are intended to give basic and preliminary information on a topic. In some cases they will be expanded into longer entries as the Literary Encyclopedia evolves.Bibliografie**

**1. Inleiding

1.1 De postmoderne dichter: tussen afzijdigheid en aanwezigheid**De autonomie van poëzie is een gedachte die tijdens het modernisme is opgekomen en sindsdien dominant is gebleven. Deze autonomie heeft twee kanten: aan de ene kant zet het zich af tegen kunst als werkelijkheidsweergave, en aan de andere kant tegen kunst als individuele expressie van de kunstenaar. Oftewel, “de autonomieopvatting brak zowel met de mimetische als met de expressieve traditie.” (Van Boven & Kemperink 2006: 168). Het onafhankelijk worden van de werkelijkheid leidde tot een verandering van de status van de literatuur als institutionele kwestie: de literatuur kwam als instituut los te staan van de regels en hiërarchieën in de werkelijkheid. Dit gedachtegoed zorgde er bijvoorbeeld mede voor dat Gerard Kornelis van het Reve in 1967 door het Amsterdamse gerechtshof vrijgesproken werd van ‘smalende Godslasteringen’ tijdens het zogenaamde ‘Ezelsproces’. De breuk met de expressieve poëtische traditie was echter een poëticale kwestie. Deze opvatting werd één van de pijlers van het modernistisch denken over poëzie (Vaessens & Joosten 2003: 54).
 Rond 1900 begonnen dichters literatuur te beschouwen als iets dat niet de werkelijkheid representeert, maar iets dat een eigen werkelijkheid schept, en wel met taal. De moderne dichter schept een universum dat aan eigen regels gehoorzaamt. In de literatuurwetenschap leidde deze ontwikkeling tot autonomiebewegingen zoals het New Criticism. De New Critics brachten met hun anti-intentionalisme het traditionele concept van de auteur aan het wankelen. Dit traditionele concept stamt uit de romantiek, waarin de auteur werd beschouwd als individuele schepper wiens stem de belichaming was van zijn expressie (Preminger 1993: 1366). In hun essay “The Intentional Fallacy” uit 1946 (herschreven in 1954) schoven W. K. Wimsatt en Monroe Beardsly het belang van de auteursintentie van tafel. Deze intenties zijn namelijk niet te achterhalen en ze zijn ook niet van belang bij het lezen en analyseren van literatuur, beweerden de twee anti-intentionalisten (Wimsatt & Beardsley 1954: 194). In zijn essay “The Death of the Author” (in 1967 in het Engels gepubliceerd, en pas in 1968 onder de titel “La mort de l’auteur” in het Frans) ging de post-structuralist Roland Barthes nog een stap verder. Geloofden de New Critics nog dat de tekst een ware betekenis herbergt die ontdekt kan worden door *close reading*, Barthes beweerde dat de betekenis pas ontstaat bij de interactie tussen de tekst en de lezer en dus niet inherent is aan de tekst zelf. Door de auteur dood te verklaren gaf Barthes aan dat in zijn ogen het begrip ‘auteur’ zijn functie als anker en referentiepunt had verloren (Brillenburg Wurth & Rigney 2009: 109).
 Voor een lange tijd leek de autonomiegedachte niet ter discussie te staan. Het gedicht werd benaderd als een talige entiteit die afgesneden is van zijn fysieke oorsprong, de dichter, en speculaties over de intenties van de maker van het gedicht waren uit den boze. In de hedendaagse poëzie is echter onvrede ontstaan over het feit dat kunst en werkelijkheid als twee onafhankelijke grootheden worden gezien. In hun boek *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*  bespreken Thomas Vaessens en Jos Joosten een aantal postmoderne dichters dat zich verzet tegen de autonomieontwikkelingen waardoor de dichter volkomen buiten de realiteit is komen te staan. Deze dichters voelen niets voor de verplichte afstandelijkheid die hen opgelegd is en verlangen naar inmenging in hun poëzie. De postmoderne dichter keert echter niet terug naar de traditionele poëtica die lijnrecht tegenover de autonomistische poëtica staat: “Zijn streven naar inmenging van de dichter in de realiteit verhoudt zich op een gecompliceerde manier tot de afzijdigheid van de modern(istisch)e poëzie. Hij heeft geen vrede met de conclusie dat het voltooide gedicht zich volledig van zijn maker geëmancipeerd heeft, maar tegelijk radicaliseert hij de epistemologische twijfel die de modernist tot die conclusie bracht. [...] De postmodernist plaatst overal zijn handtekening op. Hij wil niet onzichtbaar zijn” (Vaessens & Joosten 2003: 56).
 Postmoderne dichters spelen vaak met hun positie als dichter in hun eigen werk. Jan Lauwereyns duikt bijvoorbeeld zelf op in zijn gedichten, soms expliciet en soms terloops. Ook in gedichten van Oosterhoff, Verhelst, Declercq en Van Bastelaere duikt de eigennaam van de dichter op (Vaessens & Joosten 2003: 55-56). Ook spelen postmoderne dichters op een metaniveau met reflectie op zichzelf als dichter en op hun poëzie als talig schepsel. Aan de andere kant schept de poëzie van postmoderne dichters nog steeds een opzichzelfstaande realiteit, waarin er geen dichter-ik zijn diepste gevoelens uitschreeuwt (Vaessens & Joosten 2003: 55-56). Postmoderne poëzie lijkt dus een positie in te nemen tussen aan de ene kant autonomistische poëzie, waarin de schepper geen stem heeft, afgesneden is van het gedicht en de poëtica anti-intentionele *close reading* voorschrijft, en aan de andere kant de traditionele poëzie, waarin de stem van de dichter nadrukkelijk aanwezig is en de poëtica voorschrijft de auteursintentie te achterhalen. De hedendaagse dichter bevindt zich in een middenpositie tussen afzijdigheid en aanwezigheid.

**1.2 Astrid Lampe en de poëtische aanwezigheid van de dichterlijke stem**
In deze scriptie wil ik aandacht besteden aan dit hedendaagse paradoxale verlangen van postmoderne dichters om zowel afzijdig als aanwezig te zijn in hun poëzie, waarbij mijn focus ligt op het verlangen naar *aan*wezigheid. Dit zal ik doen door te onderzoeken op welke manieren het woord ‘o’ de poëtische aanwezigheid van de dichterlijke stem benadrukt in de poëzie van Astrid Lampe. Lampe is niet één van de zeven postmoderne dichters die Vaessens en Joosten als casusdichters gebruiken in hun handboek over postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen, maar de auteurs noemen haar wel als één van de dichters wiens bundels ze net zo goed hadden kunnen kiezen (Vaessens & Joosten 2003: 8).[[1]](#footnote-1)
 Astrid Lampe werd in 1955 in Tilburg geboren. Tot 1975 studeerde ze aan de Hogere en Middelbare Laboratoriumschool in Breda, waar ze werd opgeleid tot chemisch analist. In 1976 begon ze in Utrecht aan de opleiding voor docent dramatische vorming aan de Academie voor Expressie door Woord en Gebaar. In 1989 debuteerde ze met de toneeldialoog “Strikken”, die werd opgevoerd, maar niet werd uitgegeven. Vanaf het begin van de jaren negentig is ze fulltime bezig met schrijven van gedichten, al werkte ze tussen 2004 en 2008 nog als schrijfdocent aan de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam. In 1997 verscheen haar debuutbundel *Rib* bij uitgeverij Querido, die werd genomineerd voor de C. Buddingh’-prijs. De sok weer aan (2000) en De memen van Lara (2002) waren nominaties voor de VSB Poëzieprijs. Voor Spuit je Ralkleur (2005) ontving Lampe de Ida Gerhardt Poëzieprijs en de Schrijversprijs der Brabantse letteren. In 2008 werd haar bundel *Park Slope* gepubliceerd en vorig jaar verscheen haar zesde[[2]](#footnote-2) bundel, *Lil (zucht)*. In 2006 verscheen in de Slibreeks, een serie kleine boekjes uitgegeven door Centrum Beeldende Kunst Zeeland, het boekje *Mosselman Hall*o. Voor het schrijven van deze bundel verbleef Lampe een maand lang in het kunstenaarscentrum De Willem3 in Vlissingen. Illustrator Roland Sohier maakte illustraties voor in de bundel.[[3]](#footnote-3) Op dit moment woont en werkt Lampe in Utrecht. [[4]](#footnote-4)
 Er zijn talloze argumenten aan te dragen waarom de poëzie van Astrid Lampe onder de noemer ‘postmodern’ valt. Ik zal hier genoegen nemen met twee belangrijke argumenten die Vaessens en Joosten aandragen voor het onderscheiden van postmoderne poëzie. Ten eerste duidt de ontoereikendheid van traditionele leesstrategieën op het feit dat we met postmoderne poëzie te maken hebben. Deze leesstrategieën, zoals *close reading,* New Criticism en in Nederland de analysemethode in en rondom het tijdschrift *Merlyn*, hebben als einddoel een op coherentie en samenhang gerichte interpretatie te bereiken. Literatuur die zich op deze manier niet meer adequaat laat becommentariëren en zich tegen een dergelijke, op modernistische leest geschoeide lezing verzet, is volgens het handboek postmodern (Vaessens & Joosten 2003: 28). Lampes poëzie is een voorbeeld van literatuur die met haar niet-narratieve en associatieve vorm niet bevredigend geanalyseerd kan worden met traditionele leesstrategieën. Ten tweede, en in het verlengde hiervan, problematiseert postmoderne poëzie wat Vaessens en Joosten noemen “moderne vanzelfsprekendheden”. Postmoderne poëzie is op zoek naar nieuwe regels en komt daarbij verschillende problemen tegen. Met al deze “problemen van de postmoderne poëzie”, zoals Vaessens en Joosten ze noemen, (te weten het probleem van de coherentie, de moraal, de identiteit, de oorspronkelijkheid, de intuïtie, de volmaaktheid en de autonomie) worstelt ook de poëzie van Lampe.
 Echter, de paradoxale positie van de dichter tussen afzijdigheid en aanwezigheid in zijn of haar[[5]](#footnote-5) poëzie, is de postmoderne kwestie waar ik mij in deze scriptie op zal richten. In Lampes poëzie is deze paradox op verschillende manieren aanwezig. In vele opzichten is Lampes poëzie autonoom: het is niet mimetisch, maar er wordt een eigen, talige werkelijkheid geschapen en die tekstuele realiteit hanteert eigen regels. Bovendien zijn de gedichten niet-narratief, wat ze moeilijk te duiden maakt aan de hand van traditionele leesstrategieën: er is geen duidelijke verhaallijn, noch duidelijke (hoofd)personages, noch een afgebakende of benoemde ruimte en tijd. Op de achterflap van haar bundel *Park Slope* wordt Lampe in een citaat van *De Groene Amsterdammer* een “taalfreefighter” genoemd: ze speelt een spel met taal dat geen ander nog heeft gespeeld. Vaessens en Joosten schrijven over het hyperbewustzijn van hedendaagse dichters van het feit dat we ons in een talige omgeving bevinden (Vaessens & Joosten 2003: 7). Dit hyperbewustzijn is iets dat alom aanwezig is in Lampes poëzie: er wordt een spel gespeeld met de realisatie dat de werkelijkheid door taal wordt gecreëerd, en taal een werkelijkheid kan creëren. Ten tweede is Lampes poëzie geen expressieve poëzie: er is geen duidelijke dichter-ik die zijn individuele expressies toont. Ook wordt haar naam nergens in haar poëzie genoemd, wat in andere postmoderne poëzie soms wel het geval is. De dichter Lampe lijkt zich afwezig te houden van de door taal gecreëerde wereld.
 Toch lijkt de dichterlijke stem van Lampe aanwezig te zijn in haar poëzie. Ze schrijft bijvoorbeeld over “een ik / een u hier” (*Park Slope,* 6), “EEN VUISTVOL VLUCHTIGE IK-CONSTRUCTIES houd ik je voor” (*Park Slope,* 12) en “bloedmooie ik met een groot publiek delen” (*Lil (zucht),* 11). Waar mijn aandacht echter naar uit gaat in deze scriptie is de dichterlijke stem die op een *impliciete* manier aanwezig is. Eén van de manieren waarop dit gebeurt heeft te maken met het herhaaldelijke gebruik van ‘o’ in Lampes poëzie. Via dit éénletterige woord dat als apostrof, schijnapostrof, exclamatie, dode exclamatie en icoon wordt gebruikt, wordt de poëtische aanwezigheid van de dichterlijke stem benadrukt.
 Zowel ‘dichterlijke stem’ als ‘poëtische aanwezigheid’ zijn termen die afkomstig zijn uit Jonathan Cullers theorie over de apostrof die ik als theoretische basis gebruik in deze scriptie. Met “poetic presence” (Culler 1981: 158), dat ik als ‘poëtische aanwezigheid’ heb vertaald, doelt Culler op de aanwezigheid van de dichter in zijn tekst door het gebruik van een stem: “The poet makes himself a poetic presence through an image of voice” (Culler 1981: 158). Deze stem is niet die van een verteller of een personage, maar van de dichter die geïmpliceerd wordt in de poëzie. Deze “poetic voice” (Culler 1981: 157), wat ik vertaald heb als ‘dichterlijke stem’, is te vergelijken met de stem van de ‘geïmpliceerde auteur’, een term (oorspronkelijk ‘implied author’) die wordt gebruik binnen de verhaalanalyse en in 1961 werd geïntroduceerd door W.C. Booth in zijn boek *The Rhetoric of Fiction*. De impliciete auteur is de schepper van de tekst. Het is “de door de lezer als zodanig ervaren auteur die met zijn opvattingen, oordelen en ideologie achter of in het verhaal aanwezig is als ideale, en in feite literaire creatie van de werkelijke auteur.” (Van Bork e.a. 2002). De impliciete auteur is dus het beeld dat de lezer van de auteur opbouwt tijdens het lezen. Volgens Shlomith Rimmon-Kenan moeten we de impliciete auteur ook op deze manier zien, als een constructie die de lezer zelf afleidt en opbouwt uit alle componenten van de tekst (Rimmon-Kenan 2007: 88). De impliciete auteur is niet gelijk aan de verteller of aan de werkelijke auteur, maar het is een instantie die zich tussen de verteller en de reële auteur in bevindt. Het staat voor deze“door de lezer waargenomen abstracte auteur die met zijn levenshouding en bedoelingen voor die van het werk staat.” (Van Bork e.a. 2002) De term ‘impliciete auteur’ is vergelijkbaar met ‘dichterlijke stem’, maar ik geef in deze scriptie ‘dichterlijke stem’ de voorkeur omdat het ten eerste de term is die Culler gebruikt in de theorie die ik als theoretische basis neem voor mijn analyse, en ten tweede omdat het specifiek de aanwezigheid van de *dichter* als schepper van de tekst benoemt, in plaats van de auteur in het algemeen.[[6]](#footnote-6)
 Uit de bespreking van deze twee hoofdtermen in deze scriptie blijkt een belangrijk punt: wanneer er over de poëtische aanwezigheid van de dichterlijke stem in Lampes poëzie gesproken wordt, wordt er niet gedoeld op Lampe als reële auteur, als mens van vlees en bloed. De houdingen die de dichterlijke stem aanneemt in de besproken poëzie, bijvoorbeeld een negatieve houding tegenover het traditionele gebruik van de ‘o’ om geveinsde emotie te tonen en op te roepen, kunnen niet toegeschreven worden aan de persoon Astrid Lampe. Dat Lampe in interviews heeft gezegd in haar poëzie daadwerkelijk haar pijlen te willen richten op het pathos van traditionele poëzie en theater (Bongers & Ham 2007: 34) maakt het onderscheid tussen haar als reële auteur in de werkelijkheid en als dichterlijke stem in haar poëzie gecompliceerd. Verder dan deze complexiteit op te merken zal ik echter niet gaan in deze scriptie. Van belang is te weten dat wanneer er hier over ‘de dichterlijke stem’ wordt gesproken, de aanwezigheid van de impliciete auteur bedoeld wordt en niet die van de persoon Astrid Lampe.[[7]](#footnote-7)
 Mijn casus bestaat uit Lampes vier meest recente bundels, te weten *Spuit je ralkleur* (2005)*, Mosselman Hallo* (2006)*, Park Slope* (2008) en *Lil (zucht)* (2010)*.* In Lampes eerdere bundels, *Rib* (1997)*, De sok weer aan* (2000) en *De memen van Lara* (2002), is de aanwezigheid van de dichterlijke stem ook te merken, maar wordt dit aanzienlijk minder bereikt met het gebruik van het woord ‘o’. In Lampes laatste vier bundels speelt ‘o’ een prominente rol in verband met de nadruk op haar poëtische aanwezigheid.
 De onderzoeksvraag die ik n deze scriptie zal proberen te beantwoorden luidt: Op welke manier benadrukt het woord ‘o’ de poëtische aanwezigheid van de dichterlijke stem in de bundels S*puit je ralkleur, Mosselman Hallo, Park Slope* en *Lil (zucht)* van Astrid Lampe?

**2. De apostrof

2.1 De ‘o’ volgens Culler**
In zijn veelbesproken essay “Apostrophe” uit 1977 (in 1981 opgenomen in zijn boek *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*)en in zijn artikel “Reading lyric” uit 1985 schrijft Jonathan Culler over de troop waarbij het woord ‘o’ of ‘O’ een grote rol speelt. In het poëzieanalyse handboek *Op poëtische wijze* van Ernst van Alphen, Lizet Duyvendak, Maaike Meijer en Ben Peperkamp wordt de apostrof aan de hand van het eerste essay besproken. De twee artikelen van Culler en het handboek van Van Alphen e.a. zal ik gebruiken om Cullers theorie over de apostrof uiteen te zetten.
 De troop met het éénletterige woord ‘o’, dat Culler steevast “apostrophe” noemt, is volgens hem een troop die opvallend weinig besproken wordt in literaire kritiek. Zelfs door literatuurtheoretici die schrijven over de ode wordt de apostrof bijna geheel genegeerd. Dit is onterecht vindt hij, aangezien de apostrof de meest kenmerkende troop van de lyriek is (Culler 1985: 99). Wanneer we iets willen weten van de poëtica van lyriek in het algemeen, zouden we dus de apostrof en haar vormen en betekenissen moeten bestuderen (Van Alphen e.a. 1996: 25). De meeste literaire handboeken negeren de apostrof, behandelen het als een beschrijving of schuiven het opzij als een insignificante erfenis van de Oudheid, waarin teksten altijd voorgelezen werden en dus per definitie gericht waren aan de toehoorder (Culler 1981: 150). De reden voor het systematisch onbesproken laten van de apostrof is volgens Culler dat de apostrof gênant is: “[the] evasions identify apostrophe as a genuine embarassment. The fact that it is systematically repressed or excluded by critics suggests that it represents that which critical discourse cannot comfortably assimilate.” (Culler 1981: 151). Deze gêne ontstaat doordat het lyrisch ik zich afwendt van de lezer en zich aan iemand of iets anders richt, zoals Culler het formuleert met een citaat van John Stuart Mill: “the lyric is not heard but overheard” (Culler 1981: 152). De dichter keert zijn rug naar de lezer en het communicatieve circuit is verstoord, resulterend in gêne.
 De apostrof kan volgens Culler vier functies hebben.[[8]](#footnote-8) Ten eerste wordt de apostrof vaak gezien als een uiting van passie, waarbij de ‘o’ metonymisch staat voor de emotie die de ‘o’ heeft opgewekt. De spontaniteit en oprechtheid van deze passie is echter betrekkelijk en wordt vaak als extreem kunstmatig ervaren, zegt Culler, want “for many apostrophes [...] the moderate, controlled, or admonitory tone does not justify tales of an outburst of passion.” (Culler 1981: 153). De apostrof toont volgens Culler meer een passie voor de handeling van het aanspreken, dan voor het object dat aangesproken wordt. De handeling van het aanspreken is dus meer van belang dan het aangesprokene.
 De tweede functie van de apostrof heeft te maken met deze handeling van aanspreken. Door deze handeling wordt er een wereld gecreëerd waarin alles kan gebeuren wat de geest van dichter kan bedenken. In het geval van personificatie, wat vaak voorkomt bij de apostrof, wordt een menselijke eigenschap (of meerdere menselijke eigenschappen) toegeschreven aan een levenloos object. De aangesproken objecten worden als handelende en aanspreekbare wezens voorgesteld: “De apostrof *doet* ze leven door ze aan te spreken.” (Van Alphen e.a. 1996: 27). Dit is de tweede functie van de apostrof: de apostrof als manipulator van het universum. De apostrof is de meest concrete belichaming van de macht van poëzie om het universum te manipuleren. Door de apostrof wordt een wereld gecreëerd waarin een orde met eigen regels bestaat. Het kan bijvoorbeeld een realiteit creëren waarin het mogelijk is dat doden of levenlozen handelen. Een aspect dat samenhangt met deze tweede functie is het spelen met de realisatie dat de dichter de talige wereld heeft geschapen. Een mooi voorbeeld hiervan is de door Culler geciteerde vraag “Objets inanimés, avez-vous donc une âme?” van de dichter Lamartine. “Deze vraag vooronderstelt als vraag de situatie waarnaar het vraagt.” (Van Alphen e.a. 1996: 26). Met het gebruik van een apostrof kan gespeeld worden met de realisatie dat de talige werkelijkheid fictie is. Er ontstaat hierdoor een metapoëtische laag in de tekst.
 In de vier bundels van Lampe zullen we deze beide functies van de apostrof aantreffen. Ten eerste speelt de dichterlijke stem een spel met de geveinsde passievolle exclamatie waarmee de ‘o’ geassocieerd wordt. De stem positioneert zichzelf als een dichter die kritisch staat tegenover de traditionele artificiële exclamatie. De tweede functie van de apostrof is in Lampes poëzie terug te vinden wanneer de ‘o’ gebruikt wordt om te spelen met het concept van fictie: het fictieve karakter van literatuur wordt geëxpliciteerd, waarmee de dichterlijke stem aangeeft bewust te zijn van het feit dat hij de manipulator van het talige universum is.
 De apostrof laat dus de macht van poëzie zien: poëzie kan een realiteit scheppen, een ‘hier’ en ‘nu’. Dit is de derde functie van de apostrof: het laat zien dat poëzie een gebeurtenis is. De tijdsdimensie die de apostrof creëert is niet een ‘nu’ uit de geschiedenis, maar een ‘nu’ van spreken of schrijven (Van Alphen e.a. 1996: 31). Zoals gezegd is de poëzie van Lampe niet-narratief. Volgens Culler, naar aanleiding van een citaat van Shelley, is dit een kenmerk van apostrofische poëzie (Culler 1981: 165). In plaats van een verhaal in een tijdloos heden, creëert de apostrof “a temporality of writing, [...] a time of discourse rather than story” (Culler 1981: 165). De apostrof legt de nadruk op de gebeurtenis van dát moment, het heeft “de functie om heel nadrukkelijk de aandacht te vestigen op de status van poëzie als gebeurtenis, als een taaldaad.” (Van Alphen e.a. 1996: 31). Bij een apostrof *gaat* het gedicht niet over een gebeurtenis, maar *is* het een gebeurtenis. Deze gedachte wordt mooi verwoord in het gedicht “In Memory of W. B. Yeats” van W. H. Auden, dat Culler in zijn essay aanhaalt. De woorden “poetry makes nothing happen” uit dit gedicht worden vaak uit hun context gehaald en geciteerd als onderbouwing voor het feit dat kunst niets laat gebeuren, dat kunst altijd *l’art pour l’art* is. Echter, in dezelfde strofe, zelfs in dezelfde zin, voegt Auden er aan toe dat, hoewel poëzie niets *laat* gebeuren, het zelf een gebeurtenis *is*: “it survives, / A way of happening, a mouth.” (Culler 1981: 155) Dit is precies wat de apostrof doet, meent Culler: “Apostrophe reflects this conjunction of mouth and happening.” (Culler 1981: 155). Deze relatie tussen apostrof, mond en gebeurtenis kan iconisch verbonden worden aan de ‘o’ in de apostrof.
 In de poëzie van Lampe zullen we zien dat beide aspecten van deze derde functie aan bod komen. De unieke dimensie van het ‘hier’ en ‘nu’ van het spreken en schrijven, dat gevormd wordt door de apostrof, is alom aanwezig en wordt keer op keer benadrukt. Ook de relatie tussen poëzie als gebeurtenis en de mond, aan de hand van het gebruik van ‘o’, komt sterk naar voren in Lampes poëzie. We zullen zien dat dit kenmerk van de apostrof iconisch verbonden is met de ‘o’.
 De vierde functie van de apostrof is dat het kan dienen als schijnwerper op de dichter. Een apostrof constitueert een ‘ik’ en een ‘jij’, want als er een ‘jij’ wordt aangesproken, is er altijd een ‘ik’ geïmpliceerd. Zoals eerder gezegd is bij een apostrof uiteindelijk niet het aangesprokene het belangrijkst, maar de handeling van het aanspreken; de apostrof is slechts een middel dat de dichterlijke stem gebruikt om de nadruk op zichzelf te leggen, als handelend subject. Door de apostrof wordt het beeld van de ‘ik’ gedramatiseerd: "the vocative of apostrophe is a device which the poetic voice uses to establish with an object a relationship which helps to constitute him.” (Culler 1981: 157). Het kenmerkende gebruik van het woord ‘o’ speelt hierbij een prominente rol: “De uitroep ‘O’ is de belichaming van de aanwezigheid van het lyrisch subject.” (Van Alphen e.a. 1996: 28).[[9]](#footnote-9) De vierde functie van de apostrof is dus het benadrukken van de aanwezigheid van een dichterlijke stem, precies wat de postmoderne dichters willen die Vaessens en Joosten bespreken. Door het gebruik van de apostrof benadrukt de dichter zijn aanwezigheid: “He makes himself poet, visionary." (Culler 1981: 157), of zoals Vaessens en Joosten het verwoorden: “De postmodernist plaatst overal zijn handtekening op. Hij wil niet onzichtbaar zijn” (Vaessens & Joosten 2003: 56). Deze poëtische aanwezigheid wordt bereikt met een dichterlijke stem die verbeeld wordt door het gebruik van de ‘o’: “The poet makes himself a poetic presence through an image of voice, and nothing figures voice better than the pure O of undifferentiated voicing” (Culler 1981: 158). De apostrof als schijnwerper op de dichter komt volgens Culler voort uit de traditionele oorsprong van de apostrof: het aanroepen van de muze. De dichter spreekt een ander aan, maar daardoor ontstaat uiteindelijk poëzie waarin hij zijn kundigheid en virtuositeit tentoonstelt. Dit maakt de apostrof de belichaming van poëtische pretensie; de dichter zet zichzelf neer als de belichaming van poëtische traditie, waarbij iedere ‘o’ intertekstueel verbonden is met alle ‘o’s’: “Devoid of semantic reference, the O of apostrophe refers to other apostrophes and thus to the lineage and conventions of sublime poetry.” (Culler 1981: 158)
 We zullen zien dat de dichterlijke stem in Lampes poëzie deze vierde functie van de apostrof ook benut. Door middel van de apostrof wordt de schijnwerper op de dichterlijke stem geworpen; zijn poëtische aanwezigheid wordt benadrukt. Daarnaast gebruikt de dichterlijke stem de ‘o’ om een positie in te nemen in de traditionele poëtische traditie.

**2.2 Kritiek op Culler**
Cullers artikel over de apostrof zal de basis vormen van mijn scriptie. Ik zal onderzoeken hoe de vier functies die Culler aan de apostrof toekent gebruikt worden in de poëzie van Astrid Lampe om de poëtische aanwezigheid van de dichterlijke stem te benadrukken. Echter, voordat ik begin aan mijn analyse wil ik kort aandacht besteden aan de kritiek die Culler heeft gekregen op zijn invloedrijke essay “Apostrophe”.
 De kritiek op Cullers essay kan in het algemeen opgedeeld worden in drie weerleggingen. De eerste twee zijn van methodologische aard, de derde betreft terminologie. Ten eerste is de data waarop Culler zijn argument baseert twijfelachtig: critici ondermijnen Cullers bewering dat de apostrof in literatuurkritiek tot nu toe systematisch onbesproken is gelaten. Ten tweede wordt Culler verweten dat hij geen duidelijke definitie geeft van de apostrof terwijl hij zelf stelt dat iedere studie naar de troop er één vereist. En ten derde blijkt Culler zich niet genoeg te hebben verdiept in de retorica, waardoor hij verschillende aanspreekvormen met het woord ‘o’ over één kam scheert onder de noemer ‘apostrof’. Ik zal één artikel in het bijzonder bespreken dat als kritische reactie is geschreven op Cullers essay.
 In zijn artikel “Romantic Aversions: Apostrophe Reconsidered” uit 1991 laat Kneale alle drie de bovengenoemde kritiekpunten aan bod komen. Ten eerste haalt hij vele theoretici aan die de afgelopen eeuwen commentaar hebben gegeven op de troop apostrof, van Cicero uit de klassieke Oudheid, via Peacham in de Renaissance tot aan Derrida in de twintigste eeuw. Met dit historisch overzicht bewijst Kneale dat Cullers bewering onjuist is: “the figure [apostrophe] has a distinguished tradition of commentary” (Kneale 1991: 141). Ook gebruikt hij zijn historisch overzicht om tot een duidelijke definitie te komen van de apostrof. Deze stelt hij op door de apostrof te onderscheiden van de exclamatie.
 De hoofdzaak in Kneales artikel is te laten zien dat Culler een fout heeft gemaakt door geen onderscheid te maken tussen de verschillende retorische aanspreekvormen. Culler, net als vele anderen, associeert de apostrof met stem, terwijl het veel meer met de *beweging* van de stem te maken heeft, meent Kneale. De klassieke retorica onderscheidt verschillend typen van aanspreking. Kneale laat in zijn artikel zien dat Culler de fout heeft gemaakt geen onderscheid te maken tussen de *aversio* en de *exclamatio,* oftewel tussen de apostrof en de exclamatie.
 De apostrof en de exclamatie kennen een aantal overeenkomsten: ze komen beide voort uit passie, waarbij vaak ‘o’ als uitroep wordt gebruikt, en ze hebben allebei de potentie mensen en objecten aan te spreken die aanwezig of afwezig, levend of dood zijn (Kneale 1991: 144). Het grote verschil tussen de twee stijlfiguren, iets dat Culler over het hoofd heeft gezien, is dat de apostrof per definitie een beweging van de stem inhoudt, een afwending van de woorden aan de originele toehoorder naar een andere aangesprokene. Deze definitie werd in de eerste eeuw na Christus gegeven door de Romeinse retoricus Quintilianus in zijn *Institutio Oratoria*. Hij schreef dat bij een apostrof het woord afgewend wordt van de jury (Quintilianus spreekt in dit geval over juridische retoriek) en vervolgens gericht wordt aan iets of iemand anders dan de jury. Deze afwending is terug te voeren naar de term zelf: zowel ‘apostrophos’ in het Grieks als ‘aversio’ in het Latijn betekenen ‘afwenden’. Voor een apostrof is een pre-tekst nodig, waarvan de spreker weg kan keren. Alleen als er sprake is van een “turne tale”, zoals Kneale het noemt, kan er sprake zijn van een apostrof. Hiermee heeft hij de term duidelijk en onderbouwd gedefinieerd.
 Een exclamatie houdt niet per definitie een afwending in van een eerste naar een tweede toehoorder, maar is ‘slechts’ een uitroep die opgewekt is door een of meerdere emoties: het moet voortkomen uit passie. Vaak wordt een ‘o’, net als bij een apostrof, gebruikt om de uitroep extra kracht bij te zetten.[[10]](#footnote-10) Dit gebruik van ‘o’, zowel bij de apostrof als bij de exclamatie, zorgt ervoor dat de twee vaak door elkaar worden gehaald. Volgens Kneale is dit wat Culler doet is zijn essay. Kneale merkt op dat in haast geen een van Cullers aangehaalde poëtische citaten sprake is van een apostrof, maar juist van exclamatie.
 Kneale legt uit dat het foutief gelijktrekken van de apostrof met de exclamatie niet alleen gebeurt omdat de twee tropen veel stilistische overeenkomsten hebben, maar ook omdat theoretici en vertalers over de jaren heen vertaalfouten hebben gemaakt. Harry Caplan bijvoorbeeld, vertaalde in 1957 in zijn vertaling van *Rhetorica ad Herennium* (een lange tijd gedacht te zijn geschreven door Cicero, maar later toch toegeschreven aan een anonieme auteur) “exclamatio” als “apostrophe”, koppelde daardoor de verkeerde definitie aan de verkeerde term en zette daarmee een foutieve traditie van terminologie in werking (Kneale 1991: 143-144).Deze verwarring van termen is volgens Kneale ook één van de redenen dat Culler een gebrek aan besprekingen van de apostrof ondervindt: Culler beschouwt stijlfiguren die geen apostrof zijn als apostrof, herkent de ‘echte’ apostrof niet als een apostrof en hanteert een onduidelijk terminologie; geen wonder dat hij een lacune ondervindt in de literatuurkritiek (Kneale 1991: 149).

**2.3 Culler en Kneale toegepast op Lampe**
In de poëzie van Astrid Lampe komt het gebruik van ‘o’ zowel in de vorm van de apostrof als in de vorm van de exclamatie voor.[[11]](#footnote-11) Ook gebruikt Lampe wat ik noem ‘dode exclamaties’: uitroepen in de vorm van ‘o’ die geankerd zijn in onze spreektaal en hun passie van de originele exclamatievorm verloren hebben. Daarnaast zijn er ‘schijnapostrofs’ aan te wijzen in Lampes poëzie. Een schijnapostrof komt voor bij het gebruik van de ‘o’ die op een apostrof lijkt en associaties opwekt met traditionele apostrofs, maar die bij een nauwkeurigere lezing geen apostrof blijkt te zijn. We zullen zien hoe al deze vormen van ‘o’ gebruikt worden om de poëtische aanwezigheid van de dichterlijke stem te benadrukken.
 We hebben gezien dat er belangrijke kritiek te leveren valt op Cullers bespreking van de apostrof. Voor deze scriptie is het vooral van belang om Kneales onderscheid tussen de apostrof en de exclamatie, die Culler over het hoofd zag, in acht te nemen. De vier functies van de apostrof die Culler (en in navolging Van Alphen e.a.) bespreekt blijven wel van belang, al kunnen we met de opgedane kennis van Kneale de eerste functie, het uiten van passie, het beste toeschrijven aan de exclamatie in plaats van aan de apostrof. De andere drie functies, respectievelijk de apostrof als manipulator van het universum, het laten zien dat poëzie een gebeurtenis is en de apostrof als schijnwerper op de dichter, worden allemaal geëxpliciteerd door het gebruik van zowel de apostrof als de exclamatie in Lampes poëzie.
 Naast de apostrof en exclamatie komt de ‘o’ in Lampes poëzie ook in een derde vorm aan bod: als icoon. De iconiciteit van de ‘o’ kwam al naar voren bij de bespreking van Cullers derde functie van de apostrof: de apostrof, de mond en de ‘o’ zijn in Lampes poëzie iconisch verbonden. We zullen zien dat de ‘o’ als icoon voorkomt in de vorm van de apostrof en de exclamatie, waarbij de ‘o’ dus tegelijk een icoon en een troop is. Ook komt de ‘o’ voor als icoon, zonder dat het als een troop functioneert.
 Ik zal in de volgende paragrafen Cullers indeling van de vier functies van de apostrof aanhouden om de ‘o’ in Lampes vier recente bundels te bespreken. Telkens zal ik stilstaan bij de vraag hoe de functie die Culler toeschrijft aan de apostrof terug te vinden is bij de ‘o’ van Lampe. Vervolgens analyseer ik hoe het gebruik van de karaktereigenschap van de apostrof invloed heeft op de poëtische aanwezigheid van de dichterlijke stem.
 Het is belangrijk om bij deze analyses drie zaken in het achterhoofd te houden. Ten eerste is de ‘o’ in Lampes poëzie nooit een apostrof of een exclamatie in de traditionele vorm zoals we die kennen uit klassieke gedichten uit de Oudheid of odes uit de romantiek. We zullen zien dat Lampe zich juist afzet tegen deze traditionele ‘o’. Toch is het mogelijk om Cullers theorie (en Kneales kritiek) die zich richt op de traditionele ‘o’ toe te passen op Lampes ‘o’. Dit komt doordat de uitkomst van het gebruik van Lampes ‘o’ wél overeenkomt met het effect dat de traditionele ‘o’ teweeg brengt, iets dat in elk van Cullers functie terug te vinden is: de wil om de poëtische aanwezigheid van de dichterlijke stem te benadrukken.
 Ten tweede is het belangrijk om op te merken dat Lampe op zeer veel verschillende wijzen haar poëtische aanwezigheid kenbaar maakt in haar poëzie. Het gebruik van de ‘o’ is daar slechts één voorbeeld van. Andere aspecten die de poëtische aanwezigheid benadrukken zijn bijvoorbeeld de woordvelden ‘theater’, ‘digitaal/internet’ en ‘lichamelijkheid/erotiek’. Het mag duidelijk zijn dat ik in deze scriptie niet tracht te beweren dat de ‘o’ de enige manier is waarop Lampe haar poëtische aanwezigheid benadrukt; het is slechts een voorbeeld van één van de vele manieren waarop Lampe dit doet. De reden voor het kiezen van de ‘o’ als onderzoeksonderwerp in verband met de poëtische aanwezigheid in Lampes poëzie is voor mij het feit dat een theorie over een traditionele troop toepasbaar blijkt op het postmoderne gebruik van diezelfde troop. Het is interessant dat bij het afzetten tegen een klassiek stijlfiguur alsnog eenzelfde soort effect bereikt wordt als bij het oude stijlfiguur.
 Ten derde is de realisatie van belang dat iedere ‘o’ ingebed is in een poëtische context. De context is net zo belangrijk als de ‘o’ zelf. Daarom zal een groot deel van mijn analyses, ook van Cullers functies en de manier waarop de dichterlijke stem aanwezig is in de poëzie, niet alleen gericht zijn op de ‘o’ zelf, maar ook op rest van het gedicht waar de ‘o’ in staat, andere gedichten in de bundel en zelfs gedichten in andere bundels waar de ‘o’ en de context van de ‘o’ thematisch of stilistisch aan verbonden zijn. Zo ontstaat er een brede lezing van Lampes ‘o’, waarin de poëtische aanwezigheid van een dichterlijke stem op een contextuele manier rondom het gebruik van de ‘o’ onderzocht wordt.

**3. De ‘o’ van Lampe

3.1 De apostrof als een uiting van passie: de ‘o’ als exclamatie**
Bij het gebruik van de exclamatie in Lampes poëzie staan twee terugkerende thema’s centraal: God en de vrouw. Allebei deze thema’s zijn veelvoorkomend in traditionele exclamatieve poëzie, namelijk in religieuze poëzie en in liefdespoëzie. In Lampes poëzie wordt echter een kritische houding aangenomen tegenover deze traditionele vormen van de exclamatie. Ik zal eerst voorbeelden bespreken waarin exclamaties naar God centraal staan, daarna zal ik exclamaties aan de vrouw analyseren.
 In Lampes poëzie wordt God meerdere keren aangeroepen met de uitroeping “o god” (*Lil (zucht)*, 12, 17, 19, 20) en één keer met “o gosh” (*Park Slope*, 68). Gavin Hopps, in zijn essay “Beyond Embarrassment: A Post-Secular Reading of Apostrophe” uit 2005, kaart aan dat we niet moeten vergeten dat zowel de apostrof als de exclamatie oorspronkelijk gebedstropen zijn (Hopps 2005: 230). Zijn kritiek op Culler (naast dezelfde kritiek als Kneale, die Hopps ook aanhaalt) is dat Cullers lezing van de troop teveel wordt overheerst door de huidige secularisatie. De apostrof en de exclamatie zijn “the fundamental trope of prayer, [but] this sort of explicitly theological reading of the trope is silently excluded from Culler’s account” (Hopps 2005: 230). De zogenaamde passievolle exclamaties tegenover God in Lampes poëzie vragen dus om een theologische lezing die Hopps nastreeft, maar geven bij nader inzien een parodiërendere en speelsere lezing dan waar Hopps hoogstwaarschijnlijk op doelde. Het gegeven waar Lampe vooral mee speelt is dat de traditioneel religieuze uitroep naar God tegenwoordig haar joods-christelijke betekenis heeft verloren. De exclamatie “o god” is in het parlando een uitroep geworden die, zoals het een exclamatie betaamt, gevoed is door emotie, maar waarin de betekenis van de aangesprokene verloren is gegaan. In de uitspraken “o god wat een rotjeugd” (*Lil (zucht),* 12),“o god beken nou maar” (*Lil (zucht),* 17), “o help / o god” (*Lil (zucht),* 20) en “we klikken door (o gosh)” (*Park Slope*, 68) speelt Lampe met deze vorm van exclamatie, die ik dode exclamatie zal noemen. In het verlengde van metaforen die dode metaforen worden genoemd omdat ze “zo vaak gebruikt zijn en zo gefossiliseerd zijn dat niemand ze meer als figuurlijk herkent” (Brillenburg Wurth & Rigney 2009: 138), noem ik exclamaties zoals “o god”, die in de spreektaal zo vaak zijn gebruikt dat ze de connectie met hun passievolle en religieuze oorsprong verloren zijn, dode exclamaties.
 Dat Lampe de oorsprong van deze dode exclamaties wel degelijk kent en wil tonen, blijkt uit de religieuze woordvelden die om de exclamaties heen te vinden zijn.[[12]](#footnote-12) Maar, heel eigen aan Lampes poëzie: de religieuze connotaties worden vaak meteen ondermijnd, door een volgende regel die de religieuze lezing onderuit haalt of door een combinatie van religieuze termen met banale, alledaagse voorwerpen. Er wordt bijvoorbeeld geschreven over “ons laten verheffen” (*Lil (zucht),* 12), waarna de religieuze lezing van “verheffen” wordt weerlegd met de daarop volgende woorden “in de lift” (*Lil (zucht),* 12). Gods huis, “een tempel” (*Lil (zucht),* 15), wordt als locatie gepositioneerd tussen banaliteiten als een fietsenrek, een hondenschoonloopmat en een rolstoelvriendelijke drempel.
 De eindstrofes van het gedicht “je wilt in het gedicht blijven (ik souffleer):” (*Lil (zucht),* 16-17) zijn hierop echter een uitzondering. Na de exclamatie “o god” wordt zonder de religieuze betekenis te ondermijnen geschreven over religieuze handelingen. Op gebiedende wijs wordt er voorgeschreven te stoppen met biechten, vasten en onthouding (“stop de biecht, / staak het vasten / de gedwongen onthouding” (*Lil (zucht),*17) en slechts één religieuze handeling te verrichten, het bidden (“verlies je in de handeling: // bid! / ciseleer! // eenvoudig door de knieën weer // bied je aan / maak je op”). Zo komt tóch de nadruk te liggen op de religieuze handeling van het bidden, ironisch genoeg in een gedicht waarin juist wordt gespeeld met de dode en daarmee niet-religieuze vorm van “the fundamental trope of prayer”.
 Het tweede terugkerende thema van Lampes exclamaties is de vrouw. Het bezingen van vrouwelijk schoon kent een poëtische traditie waarin de bezinger zijn liefde of lust vaak kracht bijzet met passievolle exclamaties in de vorm van ‘o’. In de flaptekst van *Park Slope* wordt de lezer attent gemaakt op de grote rol die het thema liefde speelt in de bundel. Interessant genoeg zet Lampe in het aangehaalde citaat zelf het aanroepen van de muze centraal: “Liefdespoëzie, noemt Astrid Lampe zelf de gedichten in deze bundel, ‘onversneden liefdespoëzie waartoe mijn muze me aanzet’”. Maar zo zuiver is de liefdespoëzie eigenlijk niet. Ik zal twee voorbeelden bespreken waarbij in Lampes poëzie het vrouwelijk lichaam bezongen wordt met ‘o’. Ten eerste “ó haar handen” (*Spuit je ralkleur,* 49) en ten tweede “haar toch al o zo fijnbesneden gezichtje” (*Spuit je ralkleur,* 31). Net als bij de religieuze exclamaties wordt ook hier de traditionele vorm ondermijnd, waardoor de dichterlijke stem zich positioneert in de poëtische traditie.
 In het gedicht “rituele modder leest de buiknaad en de scharnierende delen van de beer” (*Spuit je ralkleur,* 49) wordt het bekijken van het vrouwelijk lichaam op een banale manier neergezet. Nadat het “meis je” geboden is haar rokken op te schrokken wordt het blik op haar lichaam vergeleken met het kijken naar voedsel: het lichaam wordt tot vlees gereduceerd.

kijk ut vlees klaar

*zoom zoom*mooi kuiltje voor de jus o
ó haar handen [[13]](#footnote-13)

Er wordt ingezoomd op dit “vlees” en daar wordt een “mooi kuiltje voor de jus” gevonden; mijns inziens de navel, die iconisch wordt weergegeven met “o” aan het eind van de regel.[[14]](#footnote-14) Dit iconische kuiltje wordt na een enjambement herhaald, maar dan met een accent en in de vorm van een exclamatie. Het traditioneel vol liefde geuite ‘o’ waarmee “haar handen” worden bezongen is via een in hetzelfde gedicht genoemde “voedsellijn” bereikt en heeft alle liefelijkheid verloren. De ironie van het bezingen van handen die aan een lichaam vastzitten dat tot vlees gereduceerd wordt, met een navel waarin mooi de jus gegoten kan worden, laat een weerstand zien tegen de traditionele liefdevolle exclamaties over het vrouwelijk lichaam.
 Dezelfde banaliteit, die zelfs lugubere hoogtes bereikt, zien we in het gedicht “juist de fossielen zijn het” (*Spuit je ralkleur,* 31). Het gezichtje dat ervoor zorgde dat een “hij” om de hand van de eigenares dong, is “o zo fijnbesneden”, waarbij de ‘o’ iconisch kan staan voor het kleine, ronde “gezichtje”. Maar het liefdevolle beeld wordt ontwricht door “nevels van water” die “straf en op het misselijke / op het sadistische af” dit gezichtje “vlagden”. De letterlijke betekenis van “fijnbesneden” wordt hier benadrukt en de natuur krijgt de antitraditionele eigenschap sadistisch te zijn. Ook krijgt de zogenaamde passievolle “o” een erotische lading door “de consumptie”, “het harde wateren”, “dit (slik)” en “potent je ralkleur spuitend” in hetzelfde gedicht.
 De dichterlijke stem speelt een spel met de traditioneel exclamatieve ‘o’, door de religieuze en liefdevolle exclamaties op de hak te nemen. De passievolle uitroepen naar God blijken dode exclamaties te zijn. De religieuze woordvelden om deze exclamaties heen worden ondermijnd of zeggen de lezer juist te bidden, wat in combinatie met de dode exclamaties ironisch is. Daarnaast wordt bij exclamaties aan de vrouw het vrouwelijk lichaam tot voedsel gereduceerd of wordt de liefdesbetuiging aan de hand van de ‘o’ sadistisch, agressief en erotisch. Door dit parodiërende gebruik van de exclamatie legt de dichterlijke stem de nadruk op de troop. Er wordt *foregrounding* toegepast op de exclamatie, waarbij de dichterlijke stem een kritische houding aanneemt tegen het gebruik van deze traditionele troop. De stem positioneert zich in de poëtische traditie. Zoals Culler zegt is iedere ‘o’ intertekstueel verbonden met alle ‘o’s en daarmee met de traditie van poëtische conventies (Culler 1981: 158). De dichterlijke stem profileert zichzelf door het gebruik van de ‘o’ op deze manier als antitraditionele poëet die de exclamatie gebruikt, maar op een eigen, speelse, postmoderne manier. Hierdoor wordt de poëtische aanwezigheid van de dichterlijke stem benadrukt: de dichterlijke stem is als tegengeluid van de traditionele exclamatie aanwezig.

**3.2 De apostrof als manipulator van het universum**
De apostrof is de meest concrete belichaming van de macht van poëzie om het universum te manipuleren. Dit kan op twee manieren tot uitdrukking worden gebracht. Ten eerste kan de dichterlijke stem door het gebruik van de apostrof zijn rol als manipulator benadrukken door levenloze objecten aan te spreken als handelende subjecten. Ik zal hier één voorbeeld van geven in Lampes poëzie. Ten tweede kan de dichterlijke stem in een apostrof spelen met de realisatie dat hij de talige wereld heeft geschapen. De dichterlijke stem “knows its apostrophic time and the directly invoked presence to be fiction and says so” (Culler 1981: 171). Ik zal twee voorbeelden bespreken in Lampes poëzie waarbij het gebruik van de ‘o’ benadrukt dat de dichterlijke stem een universum bedenkt en in woorden op papier vormgeeft: het fictieve karakter van poëzie wordt door middel van de ‘o’ geëxpliciteerd.
 In de poëzie van Lampe zijn er meerder voorbeelden te vinden van apostrofs waarin (abstracte) levenloze objecten worden aangesproken, bijvoorbeeld “o zoete willekeur” (*Mosselman Hallo,* 24)[[15]](#footnote-15), “o heden” (*Lil (zucht),* 11) en “...o, eeuwig leven!” (*Lil (zucht),* 26). Maar nergens wordt het effect van het aanspreken van levenloze objecten zo expliciet verwoord als in het laatste gedicht van Lampes nieuwste bundel, met de woorden: “o lieve - // *vogue!* // met één vingerknip springlevend” (*Lil (zucht),* 62-63).[[16]](#footnote-16) In dit gedicht, met de veelbetekende titel “LIVING STATUE”, wordt het levenloos object “*vogue”* (*Lil (zucht),* 62) aangesproken. Dit woord heeft meerdere betekenissen en kan verwijzen naar het modetijdschrift, het lied van Madonna, het sigarettenmerk, het platenlabel of de dansstijl. Afgaand op de overige woordvelden in het gedicht verwijst het mijns inziens naar het modetijdschrift (“een glans met een vacht”, “tig spiegels”) of, het meest waarschijnlijk, naar de dansstijl (“schijnbeweging”, “dansen”, “choreografie”, “danst”). Het interessante aan deze apostrof is dat de dichterlijke stem benadrukt wat er gebeurt door de aanspreking van levenloze objecten: “met één vingerknip springlevend”. De objecten worden als handelende subjecten voorgesteld. “[O]mdat deze voorwerpen volgens de gangbare visies geen ziel hebben, hebben we het aan de poëzie te danken wanneer zij tot leven komen. De apostrof *doet* ze leven door ze aan te spreken.” (Van Alphen e.a. 1996: 27). De dichterlijke stem manipuleert het universum tot een wereld waarin levenloze objecten tot leven komen en hij expliciteert deze macht door dit effect letterlijk te benoemen, waardoor zijn poëtische aanwezigheid wordt benadrukt.
 Als tweede en derde voorbeeld neem ik fragmenten waarin de fictieve aard van poëzie wordt benadrukt door de dichterlijke stem. In de regel “de eerste de beste denkbeeldige oceaanstomer aan de o o horizon te turen” (*Park Slope,* 19) in het gedicht “JOOP!” (*Park Slope,* 11-34) hoort bij “oceaanstomer”, die thematisch verbonden is aan de “steamroller” (*Park Slope,* 23) in hetzelfde gedicht en het “opstomend containerschip” (*Mosselman Hallo,* 5) in *Mosselman Hallo,* het bijvoeglijk naamwoord “denkbeeldige”. De dichterlijke stem benadrukt hier het feit dat de oceaanstomer die hij in zijn poëtisch universum introduceert fictief is. De horizon waaraan het schip ligt is door de “o o” intertekstueel verbonden aan andere ‘o’s in de literaire geschiedenis, bijvoorbeeld de ‘o’s in apostrofische romantische gedichten. Deze poëtische context wordt extra belicht door het woord “denkbeeldige”. In taal is alles denkbeeldig, want geschreven taal is geen tastbare, ‘echte’ werkelijkheid, maar een talige werkelijk die bestaat uit inkt op papier. Als een oceaanstomer wordt genoemd in een gedicht, is het altijd per definitie denkbeeldig: het bevindt zich in de verbeelding van de auteur en de lezer en in het spel tussen die twee. Het bijvoeglijk naamwoord “denkbeeldige” benadrukt dit kenmerk van fictie. Hiermee wordt de aanwezigheid van een schepper van deze fictieve werkelijkheid benadrukt: de dichterlijke stem is poëtisch aanwezig door bewustheid te creëren van het feit dat de dichter dit talige universum gecreëerd en gemanipuleerd heeft.
 Een ander voorbeeld waarin de fictieve aard van Lampes universum wordt benadrukt door de schepper is te vinden in de bundel *Lil (zucht).* In het gedicht “de zon roze-vingert ons” (*Lil (zucht),* 26) wordt het eeuwig leven passievol aangesproken met de woorden “...o, eeuwig leven!” (*Lil (zucht),* 26). Deze uitroep doet denken aan traditioneel christelijke poëzie waarin het leven na de dood als eeuwig wordt beschouwd en bejubeld wordt.[[17]](#footnote-17) Lampe verwijst met deze apostrof echter naar iets anders, namelijk naar het eeuwige leven van fictie. De dichter manipuleert het universum tot een wereld die tot in het oneindige herhaald kan worden. Iedere keer dat literatuur gelezen wordt, vindt de talige realiteit die in de tekst geschapen wordt opnieuw plaats. De literaire personages leven bij iedere lezing hun leven opnieuw. Dit kenmerk van literatuur wordt in de strofe voorafgaand aan de apostrof aan het eeuwig leven beschreven met de woorden: “keer op keer / stond mijn kolonel / op uit de dood weer / (herboren en ongeschoren)” (*Lil (zucht),* 26). Hiermee wordt gerefereerd naar het feit dat wanneer een personages overlijdt in literatuur, de lezer van voor af aan kan beginnen met lezen, waardoor hetzelfde personage weer tot leven komt, om verderop in de tekst wederom te overlijden. De vastlegging van zo’n eeuwig leven is te danken aan de schepper van de tekst, iets wat de dichterlijke stem door het aanspreken van het eeuwig leven benadrukt.
 Opvallend aan de apostrof “...o, eeuwig leven!” (*Lil (zucht),* 26) is dat het eeuwig leven aangeroepen wordt, maar er verder geen woorden aan deze aangesprokene gericht worden. Na het afkeren van de pre-tekst (de eerste twee strofes) en de aanspreking (“...o, eeuwig leven!” (*Lil (zucht),* 26)) wordt de tekst vervolgd in de vorm van de pre-tekst. Duidelijk is dat de apostrof losstaat van de rest van het gedicht; ten eerste wordt het eeuwig leven in de andere strofes niet aangesproken, en ten tweede staat de apostrof stilistisch apart van de hoofdtekst, het is in een ander, cursief lettertype gezet. In deze apostrof staat de *handeling* van het aanspreken centraal: een volgens Culler algemeen kenmerk van de apostrof wordt hier tot in het extreme getrokken. Het feit dat de dichterlijke stem in staat is deze handeling uit te voeren is van belang, wat er tegen de aangesprokene gezegd wordt ontbreekt. De apostrof legt hiermee de nadruk op de dichter als manipulator van het universum, waardoor zijn poëtische aanwezigheid wordt benadrukt.
 De dichterlijke stem in Lampes poëzie laat met de apostrof zien dat hij de schepper en de manipulator van zijn talige werkelijkheid is. Ten eerste benadrukt hij in de apostrof “o lieve - // *vogue!*” (*Lil (zucht),* 62) zijn macht om levenloze objecten tot leven te wekken. Ten tweede expliciteert hij de fictieve aard van zijn realiteit door het woord “denkbeeldige” te gebruiken in de regel “de eerste de beste denkbeeldige oceaanstomer aan de o o horizon te turen” (*Park Slope,* 19)
en de eeuwigheid van fictie te benadrukken in de apostrof “...o, eeuwig leven!” (*Lil (zucht),* 26). In deze voorbeelden staat de handeling van het aanspreken centraal en benadrukt de dichterlijke stem hiermee zijn poëtische aanwezigheid als schepper en manipulator van zijn talige universum.

**3.3 Poëzie als gebeurtenis**
Cullers derde functie van de apostrof is dat de apostrof laat zien dat poëzie een gebeurtenis is. Volgens Culler creëert de apostrof “a temporality of writing, [...] a time of discourse rather than story” (Culler, 1981: 165). De apostrof legt de nadruk op “de status van poëzie als gebeurtenis, als een taaldaad.” (Van Alphen e.a. 1996: 31). In Lampes poëzie is deze speciale temporaliteit zeer aanwezig. De woorden “hier”, “nu”, “dit” en “deze” komen in alle vier de bundels veelvuldig voor. Bovendien dragen de thema’s ‘toneel’ en ‘digitaliteit’, die een grote rol spelen in Lampes poëzie, bij aan deze temporaliteit. Regels als “dit optreden hier” (*Lil (zucht),* 16), “dit gedicht” (*Lil (zucht),* 27), “tot waar de cursor pinkt” (*Spuit je ralkleur,* 20) en “dit / dito kamerscherm waarvanachter // waarvanachter ik […] zou beschrijven / in geuren en kleuren […] / het zoeven en snoeven van hét: mijn masjien” (*Spuit je ralkleur,* 20)[[18]](#footnote-18) en readymades zoals “*u hebt een grote hoeveelheid tekst op het klembord geplaatst*” (*Lil (zucht),* 9) benadrukken de temporaliteit van ‘hier’ en ‘nu’ die het gedicht een gebeurtenis maakt. Ik zal twee voorbeelden bespreken waarin de ‘o’ gebruikt wordt om poëzie als gebeurtenis te benadrukken. Daarna zal ik de iconiciteit van Lampes ‘o’ bespreken en verbinden met deze derde functie van de apostrof.
 In het gedicht “de man met een liefde voor dieren wil geschiedenis schrijven” (*Lil (zucht),* 11) wordt het heden aangesproken: “dit heden delen o heden / met de pen / fijnschrijver / met je marker een memo je brandende parker” (*Lil (zucht),* 11). De gelaagdheid van deze aangesprokene mag naar aanleiding van Cullers derde functie van de apostrof duidelijk zijn: het heden van het gedicht, oftewel het ‘hier’ en ‘nu’ van het schrijven (“temporality of writing”), wordt apostrofisch aangesproken, waardoor er tegelijkertijd een ‘hier’ en ‘nu’ van schrijven *ontstaat*. Lampe schrijft over het delen van “*dit* heden” met de pen (*Lil (zucht),* 11 [cursivering KvdS]) en dat is precies wat ze doet door het op te schrijven. Het woord “marker”, dat als een bezit van het “heden” wordt genoemd, betekent niet alleen ‘markeerstift’ (een betekenis die door “pen” en “fijnschrijver” wordt opgewekt) , maar ook “een voorwerp dat extra aandacht op iets vestigt” (*Van Dale Groot Woordenboek van de Nederlandse Taal*). Ook dit duidt op de activiteiten van de schepper: de dichterlijke stem selecteert wat hij wel en niet benadrukt in de tekst. Soms gebeurt dit op een hele expliciete manier, bijvoorbeeld wanneer een woord letterlijk geaccentueerd wordt door een accentteken of een afwijkend frontgebruik, bijvoorbeeld om een woordgrap te benadrukken: “niet seizoensgebonden / of ***vist*** u daar niet naar” (*Lil (zucht),* 29). Ook wordt er soms aan de lezer uitgelegd hoe hij iets moet lezen of waar hij op moet letten: “puur (puur als werkwoord hier)” (*Lil (zucht),* 28), “brutaal (lees heimelijk)” (*Lil (zucht),* 29), “let op de schreef!” (*Lil (zucht),* 52), “de aanwezigheid van Doo- // ó ó // - bedoel zo’n vogeltje of schedel, gekkie -” (*Spuit je ralkleur,* 11). Een enkele keer benoemt de dichterlijke stem zichzelf zelfs als een gids, “uw gids en loper // oooooooooo” (*Park Slope,* 52), wat hier interessant genoeg aan een rij ‘o’s verbonden wordt. In andere gedichten gebeurt het accentueren van iets op een impliciete manier, bijvoorbeeld in het gedicht waar “marker” zelf in staat: hier kiest de dichterlijke stem er voor om te benadrukken dat poëzie een gebeurtenis is, een taaldaad. Alle vier de bundels van Lampe zijn doordrongen van dit soort metapoëtische elementen, waarin de poëzie doet wat het schrijft, op zichzelf reflecteert of op (het schrijven en lezen van) poëzie in het algemeen reflecteert.[[19]](#footnote-19) Door het aanspreken van het heden wordt het feit dat poëzie een gebeurtenis is benadrukt. De poëtische aanwezigheid van de dichterlijke stem is merkbaar, doordat het met een apostrof benadrukt wat het op dat moment aan het doen is: het creëren van een poëtische gebeurtenis.
 Een tweede voorbeeld van een ‘o’ die de temporaliteit van het schrijven benadrukt is verderop in dezelfde bundel te vinden, in het gedicht “dit netwerk neemt je spontaan op” (*Lil (zucht),* 14-15). De dichterlijke stem speelt hier met de relatie tussen de dichter en de lezer. De dichterlijke stem spreekt de lezer aan met “je” en verenigt zichzelf en de lezer daarna samen tot “ons”:

**dit** netwerk neemt je spontaan op

wil je nog mee
ik wacht een ons
wat blaf je nou
een ons
een ons
waar was ik

o ja
spontaan
dit netwerk

dit netwerk neemt ons spontaan op [[20]](#footnote-20)

De dichterlijke stem vraagt de lezer mee te gaan in “**dit** netwerk” (*Lil (zucht),* 14 [origineel vetgedrukt]), de temporaliteit van het ‘hier’ en ‘nu’ wordt in de tekst benadrukt doordat het woord “**dit**” vetgedrukt is. Met “netwerk” wordt zowel verwezen naar het netwerk dat bestaat uit de woorden die samen dit gedicht vormen, als naar het netwerk van alle teksten die er bestaan, waar dit gedicht een deel van uitmaakt.[[21]](#footnote-21) De beginregel (en tevens de titel) van dit gedicht wordt in de vierde strofe herhaald, maar met één wijziging: “je” is “ons” geworden. Dit versmeltingproces vindt plaats in de strofes die zich tussen de twee bijna identieke regels bevinden. Via een woordspel met de ambiguïteit van het woord “ons” (dat zowel een gewichtseenheid als een persoonlijk voornaamwoord is) en de uitval “wat blaf je nou” (die zowel een verwijt kan zijn van de lezer aan de tekst als de dichterlijke stem aan de lezer) versmelten de dichterlijke stem en de lezer tot één. Deze versmelting doet denken aan Hans-Georg Gadamers ‘horizonversmelting’, waarbij tijdens het proces van interpreteren zowel de lezer als de tekst zijn horizon (het sociaal-culturele en historisch bepaalde gedachtekader) niet geheel kan verlaten,[[22]](#footnote-22) maar om tot een interpretatie te komen er een bemiddeling plaatsvindt tussen de positie van de lezer in het heden en de bepaaldheid van de tekst in het verleden (Brillenburg Wurth & Rigney 2009: 274). Na dit proces, dat in het gedicht als een willekeurige afdwaling van de gedachten wordt neergezet, hervat de dichterlijke stem zijn bericht aan de lezer met “o ja”. Dit parlando gebruik van de ‘o’ luidt de voortzetting in van de relatie tussen de lezer en de dichterlijke stem: vanaf daar gaan ze als “ons” verder. De dichterlijke stem benadrukt hier dus wederom dat poëzie een gebeurtenis is. Er is geen sprake van een gebeurtenis die beschreven wordt, maar de poëzie zelf *is* een gebeurtenis; de gebeurtenis van het versmelten van de lezer en de dichterlijke stem. Er is sprake van, zoals Culler het verwoordt, een “time of discourse rather than story” (Culler, 1981: 165). Voor het hierboven besproken fragment kan “discourse” zelfs letterlijk opgevat worden: de gebeurtenis is als een gesprek tussen lezer en tekst, waarin “o ja” als spreektaal dient om vanuit het versmeltingproces terug te keren naar het aanspreken van de lezer.
 Het kenmerk van poëzie dat het op zichzelf een gebeurtenis *is*, met een eigen temporaliteit, wordt benadrukt bij het gebruik van een apostrof, zoals we in de bovenstaande twee voorbeelden hebben gezien. Maar het gebeurt ook op een andere manier, meent Culler, namelijk doordat de apostrof een verband legt tussen de ‘o’, de mond en het gedicht als een gebeurtenis: “Apostrophe reflects [the] conjunction of mouth and happening.” (Culler 981: 155). De aanwezigheid van een ‘o’ die iconisch een mond voorstelt benadrukt de aanwezigheid van de dichterlijke stem. De mond kan namelijk als een metonymie voor de stem beschouwd worden, die zijn aanwezigheid vindt in de ‘o’. De ‘o’ is dus een icoon voor de mond en benadrukt daarmee de dichterlijke stem die de gebeurtenis op dat moment mogelijk maakt: “De uitroep ‘O’ is de belichaming van de aanwezigheid van het lyrisch subject.” (Van Alphen e.a. 1996: 28).
 In Lampes poëzie wordt gespeeld met deze iconische rol van de ‘o’. Soms wordt de ‘o’ expliciet verbonden aan de mond, bijvoorbeeld in de regel “twee o’s zo ook mijn mond” (*Mosselman Hallo,* 6). Soms gebeurt het implicieter, bijvoorbeeld wanneer er vóór of na het gebruik van de ‘o’ een iconische associatie met de mond opgewekt door het woord “mond”, “monden” of “mondbeeld” te noemen, bijvoorbeeld in de regels“je mond- // al haar monden ...” (*Mosselman Hallo,* 24), die na een apostrof op dezelfde pagina staan. In andere voorbeelden wordt de ‘o’ eigenschappen toegeschreven die de mond en de dichterlijke stem ook hebben, bijvoorbeeld in de regels “zoveel // stofjes het afgeeft / voelentjes het losweekt / zuurstof het vreet: // o” (*Lil (zucht),* 22).Vooral de eigenschap van de mond en de ‘o’ om “voelentjes” los te weken is in dit citaat opvallend: het lijkt een verwijzing te zijn naar het pathos die de traditionele dichter wilde oproepen bij zijn publiek, bijvoorbeeld door zogenaamde passievolle apostrofs of exclamaties van de ‘o’ te gebruiken.
 De meest interessante, want ambigue, verschijning van de ‘o’ in relatie tot de mond en de poëtische aanwezigheid van de dichterlijke stem staat mijns inziens in de bundel *Mosselman Hallo.* Op pagina 16 van deze bundel staat een opvallende verticale lijn van drie ‘o’s:

het blijft een naar hoestje // oog in oog met de kolonie helpt
het uw mondbeeld minstens zo ostentatief mee op te rekken
(ontbijtgym)
 o
 o
 o

merk hoe onderdrukt meest van al

 de geeuw
meest schokkend de serie gaapjes achter het gehypte
(biopic op biopic) [[23]](#footnote-23)

Het interessante aan deze rij ‘o’s is dat de dichterlijke stem ze niet alleen iconisch met de mond verbindt, namelijk door het noemen van “mondbeeld”, “ geeuw” en “serie gaapjes”, maar ook met de dichterlijke stem zelf. Het tweede gebeurt door de beschrijving van de stapel ‘o’s als “biopic op biopic” in de laatste regel op de pagina. Het woord ‘biopic’ is een in de filmwereld gebruikte afkorting voor ‘biographical motion picture’, oftewel een biografische film. De dichterlijke stem beschrijft in dit gedicht de ‘o’s dus als een verzameling biografische beelden (‘pictures’). Om te begrijpen om welke biografische beelden het gaat, bladeren we twee pagina’s terug in de bundel.
 Op pagina 14 neemt de dichterlijke stem een houding aan tegenover een bepaald soort schrijver. Deze “pakkemans die met harde attachékoffers en een cv op / zak benauwd meeliften op de mediahype van het moment” spoeden “van praatshow naar praatshow”. Deze groep schrijvers wordt kritisch neergezet als een “kolonie” die wordt “opgetild door golven kots”, maar “zelf het vomitief” is. De dichterlijke stem lijkt te doelen op zakelijke schrijvers wiens grootste doel commercieel succes is: “zolang je / boek maar prominent in beeld”. Er worden geen namen van auteurs genoemd, maar de regels “of je vrouw nu wel of niet okselfris aan de / rexona-kanker danwel de rexona-tsunami stierf” verwijzen duidelijk naar de schrijver Kluun (Raymond van de Klundert) die de bestseller *Komt* *een vrouw bij de dokter* (2003) schreef. Deze autobiografische roman met het als schokkend ervaren verhaal (vgl. “schokkend”) over Stijn die vreemdgaat terwijl zijn vrouw aan borstkanker lijdt, werd bekritiseerd door veel literaire recensenten en auteurs, maar werd in Nederland en daarbuiten een grote hype (vgl. “gehypte”). Er werden meer dan één miljoen exemplaren van verkocht.
 Om terug te keren naar het bovenstaande citaat van pagina 16: mijns inziens is de groep commerciële schrijvers waar de dichterlijke stem op pagina 14 een negatieve houding tegenover aanneemt hetgeen waarop gedoeld wordt met “de kolonie” op pagina 14. Ook is het hetgeen dat verbeeld wordt met de rij ‘o’s op dezelfde pagina. De kenmerken “schokkend” en “gehypte” passen binnen deze interpretatie bij de ‘o’s en de schrijvers die de ‘o’s representeren. De dichterlijke stem geeft echter aan ook mee te doen aan dit mondbeeld, door te stellen dat wanneer je “oog in oog met de kolonie” (*Mosselman Hallo*, 14) staat het helpt “uw mondbeeld minstens zo ostentatief mee op te rekken” (*Mosselman Hallo*, 14). Hierdoor wordt het rijtje ‘o’s ambigu. Verbeeldt het enkel de stemmen van auteurs waar de dichterlijke stem zich tegen afzet, of mengt de dichterlijke stem zich ook in het rijtje, waardoor er een polyfonie van stemmen ontstaat? De dichterlijke stem lijkt hier te benadrukken dat hij zichzelf kritisch opstelt tegenover bepaalde poëtische stijlmiddelen en andere dichters, terwijl er in de desbetreffende poëzie dezelfde stijlmiddelen worden gebruikt (zoals de exclamatie en de apostrof). In dit fragment verwoordt de dichterlijke stem wat anderen ervaren als een “probleem van Lampes poëtica: ze bekritiseert andere dichters, terwijl ze toch van vergelijkbare lyrische middelen gebruikmaakt.” (Ham 2010: 3). Een groot bewustzijn van de inhoud en het effect van de poëzie waarin hij zelf functioneert benadrukt de poëtische aanwezigheid van de dichterlijke stem. In het besproken fragment op pagina 16 van *Mosselman Hallo* wordt met dit bewustzijn gespeeld door het gebruik van de ‘o’.
 In Lampes poëzie zijn de verschillende aspecten van Cullers derde functie van de apostrof terug te vinden. De apostrof laat zien dat poëzie een gebeurtenis is met een eigen temporaliteit. In Lampes poëzie wordt deze speciale temporaliteit duidelijk door de veelvoorkomende woorden “hier”, “nu”, “dit” en “deze” en de thema’s ‘toneel’ en ‘digitaliteit’. Er wordt door de dichterlijke stem gespeeld met de functie van de apostrof om levenloze objecten tot leven te wekken door het heden aan te spreken: het heden van het gedicht, oftewel het ‘hier’ en ‘nu’ van het schrijven, wordt aangesproken, waardoor er tegelijkertijd een ‘hier’ en ‘nu’ van schrijven *ontstaat*. De poëtische aanwezigheid van de dichterlijke stem is merkbaar, doordat het met een apostrof benadrukt wat het op dat moment aan het doen is: het creëren van een poëtische gebeurtenis. Ten tweede benadrukt de dichterlijke stem door het parlando gebruik van de ‘o’ dat poëzie een gebeurtenis is, namelijk een gesprek dat op dat moment plaatsvindt tussen de tekst en de lezer.
 Ook legt de apostrof een verband legt tussen de ‘o’, de mond en het gedicht als een gebeurtenis: “Apostrophe reflects [the] conjunction of mouth and happening.” (Culler 981: 155). In Lampes poëzie wordt de ‘o’ vaak iconisch als een mond voorgesteld. Dit icoon is metonymisch verbonden aan de dichterlijke stem: “De uitroep ‘O’ is de belichaming van de aanwezigheid van het lyrisch subject.” (Van Alphen e.a. 1996: 28). We hebben gezien dat de dichterlijke stem in Lampes poëzie zich kritisch opstelt tegenover bepaalde poëtische stijlmiddelen en andere dichters, terwijl er in de desbetreffende poëzie dezelfde stijlmiddelen worden gebruikt (zoals de exclamatie en de apostrof). In *Mosselman Hallo* speelt de dichterlijk stem zelf met deze realisatie: met een rij ‘o’s worden de dichters die bekritiseerd worden afgebeeld, maar de dichterlijke stem geeft op een ambigue manier aan zelf ook tot deze groep te behoren. Een groot bewustzijn van de inhoud en het effect van de poëzie waarin hij zelf functioneert benadrukt de poëtische aanwezigheid van de dichterlijke stem. Wederom wordt deze aanwezigheid door het gebruik van de ‘o’ benadrukt.

**3.4 De apostrof als schijnwerper op de dichter**
De vierde functie van de apostrof is dat het kan dienen als schijnwerper op de dichter. Wanneer er een ‘jij’ wordt aangesproken, is er altijd een ‘ik’ geïmpliceerd. Bij bijna alle apostrofs in Lampes poëzie wordt iets of iemand aangesproken zonder dat er een daadwerkelijke aanspreking volgt. Er wordt geen bericht overgebracht aan de aangesprokene, alleen het aanspreken vindt plaats. Dit kenmerk is terug te vinden in Cullers theorie: volgens hem is bij een apostrof niet het aangesprokene het belangrijkst, maar de handeling van het aanspreken. Dit komt doordat de apostrof een middel is dat de dichterlijke stem gebruikt om de nadruk op zichzelf te leggen als handelend subject: hij benadrukt zijn poëtische aanwezigheid (Culler 1981: 158). In Lampes poëzie wordt de ‘o’ meerdere malen door de dichterlijke stem gebruikt om zichzelf te positioneren in de poëtische traditie. Hierdoor wordt de schijnwerper gericht op de dichterlijke stem en de houding die de dichterlijke stem aanneemt tegenover andere (traditionele) poëzie. Ik zal verschillende voorbeelden bespreken waarin de kritische houding van de dichterlijke stem duidelijk wordt aan de hand van het gebruik van de ‘o’.
 Ten eerste valt een drietal apostrofs op die gericht zijn aan rozen, in het gedicht “TRUJILLO POËEM” (*Park Slope,* 67). De aansprekingen staan onder elkaar, met drie dikgedrukte ‘o’s.

**o** ultiem r o z e n kweek-
**o** ultiem r o z e n modificeer-
**o** ultiem r o z e n cúltiveerklimaat [[24]](#footnote-24)

Deze aansprekingen kunnen intertekstueel verbonden worden aan misschien wel de bekendste apostrof uit de traditionele poëzie: “O Rose, thou art sick!”, de openingsregel van het gedicht “The Sick Rose” (1794) van William Blake. De traditionele apostrof wordt hier echter op de hak genomen. De roos wordt als een commercieel product neergezet dat zodanig veranderd moet worden dat het zoveel mogelijk verkoopt. Het bijvoeglijk naamwoord “ultiem” duidt niet op de ultieme schoonheid van de roos, een eigenschap die ervoor zorgt dat de roos vaak als symbool voor de liefde of voor de vrouw wordt gebruikt in (traditionele) liefdespoëzie, maar het duidt op het genetisch optimaliseren van de bloem. De roos moet gecultiveerd en gemodificeerd worden. Oftewel: verbetering, herziening en wijzigingen zijn gewenst. De dichterlijke stem drijft de spot met het traditionele gebruik van de roos in poëzie, door de bloem als banaal, niet-symbolisch object aan te spreken. Interessant genoeg levert deze moderne vorm van het aanspreken van de roos wél een vergelijkbaar effect op als de traditionele apostrof: de schijnwerper wordt gericht op de dichterlijke stem. Deze neemt in Lampes gedicht een kritische houding tegenover de apostrof: het idee wordt gewekt dat de dichterlijke stem van mening is dat het tijd is om dit stijlfiguur te verbeteren, te herzien en te wijzigen.
 In dezelfde bundel komen ook andere traditionele natuurelementen voor in combinatie met de ‘o’. Vooral in het gedicht “JOOP!” (*Park Slope,* 11-34) worden objecten aan ‘o’ verbonden die doen denken aan de aangesproken natuurelementen in romantische odes van bijvoorbeeld Percy Shelley en Lord Byron.[[25]](#footnote-25) De drie voorbeelden die ik zal bespreken zijn “de o o horizon” (*Park Slope,* 19, 20), “de o o vloedlijn” (*Park Slope,* 22) en “our o o meadows” (*Park Slope,* 23). De verschijning van dit soort ‘o’s hebben een tweedelige uitwerking die beide voortkomen uit de betekenisloosheid van de ‘o’. Ten eerste zorgt de semantisch en iconisch lege ‘o’ ervoor dat de aanwezigheid van de dichterlijke stem kenbaar wordt gemaakt. Ten tweede positioneert het de dichterlijke stem in de poëtische traditie.
 De combinatie van een ‘o’ met een natuurterm roept een associatie op met traditionele apostrofs, bijvoorbeeld uit romantische odes. Maar bij nader inzien blijken de ‘o’s geen apostrofs te zijn: de natuurlijke entiteiten worden niet aangesproken, maar genoemd. De ‘o’s in de drie voorbeelden uit *Park Slope* zijn een onderdeel van een zinsdeel met een zelfstandig naamwoord als kern. De ‘o’s staan tussen het lidwoord of persoonlijk voornaamwoord aan de ene kant en het zelfstandig naamwoord aan de andere kant. Dit zorgt ervoor dat de ‘o’s op de plaats staan van het bijvoeglijk naamwoord, wat de schijn opwekt dat de ‘o’s iets toevoegen aan het zelfstandig naamwoord; dat ze iets zeggen over de natuurelementen die hier genoemd worden. Maar niets is minder waar: de ‘o’s zijn betekenisloos, voegen niets toe aan de betekenis van de zelfstandig naamwoorden en roepen slechts associaties op met een troop die ze zelf niet zijn. De ‘o’s zijn leeg, zowel iconisch als semantisch. Wat er dan overblijft, in de kleine lege cirkel zonder betekenis die de ‘o’ is, is de dichterlijke stem van degene die de ‘o’s uit. De ‘o’ is het icoon dat deze stem verbeeldt: “an O, devoid of semantic reference, is the very figure of voice.” (Culler 1985: 99). Het gebruik van deze zogenaamde ‘schijnapostrofs’ richt dus een schijnwerper op de dichterlijke stem en benadrukt daarmee de poëtische aanwezigheid van deze dichterlijke stem.
 Ten derde, in het verlengde van deze vierde functie van Culler, zien we dat de dichterlijke stem met het gebruik van de ‘o’ op deze manier zijn poëtische aanwezigheid specificeert, door de leegheid van de apostrof te expliciteren. De stem positioneert zichzelf hiermee in de poëtische traditie, net als met het gebruik van de exclamatie. De houding die wordt aangenomen tegenover het gebruik van de ‘o’ is negatief. De leegte van de apostrofische ‘o’ is iets dat in dezelfde bundel als de drie voorbeelden expliciet verwoord wordt met “de holle retoriek” (*Park Slope,* 38), waarna drie dikgedrukte ‘o’s volgen en een verwijzing wordt gemaakt naar een apostrofische gedichten gericht aan bloesem.[[26]](#footnote-26) De ‘o’ wordt op dezelfde pagina iconisch met twee andere beschrijvingen verbonden: “kale knikker” (*Park Slope,* 38) en“homo bulla: de mens als zeepbel” (*Park Slope,* 38). Allebei deze beschrijving roepen het beeld van leegte op: in de eerste beschrijving wordt in schertsende spreektaal een kaal hoofd verwoord en in de tweede wordt er een metafoor aangehaald voor de mens als een flinterdunne, fragiele, lege zeepbel.[[27]](#footnote-27) De negatieve kijk op de apostrof wordt bovendien benadrukt door de regel “de pathetiek smic smac” (*Park Slope,* 38). Hiermee wordt er gedoeld op pathos; hoogdravende en gekunstelde emoties die traditionele dichters gebruikten en wilden oproepen met zowel de exclamatie als de apostrof.
 De negatieve houding tegenover traditionele poëzie en haar pathos, bijvoorbeeld tegenover de apostrof en de exclamatie, komt ook naar voren door een motief dat meerdere malen voorkomt in Lampes bundels: het willen overschrijven van eerder geïnstalleerde programma’s. Poëzie, het schrijven van poëzie en het lezen van poëzie wordt in *Park Slope* vaak verbonden aan computertermen. De “P.” of het “P-programma” verwijst naar poëzie, zoals de poëzie zelf voorschrijft: “(P staat voor poëzie hier)” (*Park Slope,* 44). In het gedicht “JOOP!”, waarin de ‘o’ tot “holle retoriek” wordt bestempeld, wordt geschreven over het overschrijven van oude P-programma’s: “wat als dit P-programma alle eerder geïnstalleerde programma’s plus data/overschrijft? (unzip, install, klik yes to all aldus de P-bestandjes over al het/oude heen uitpakken)” (*Park Slope,* 25). Hier lijkt te worden nagedacht over de vraag of *deze* poëzie (want “*dit* P-programma” [cursivering door KvdS]) alle voorgaande poëzie (want “al het *oude*” [cursivering door KvdS]) moet vervangen. Lampes poëzie wil nieuw en verfrissend zijn, zoals het zelf dicht: “het gedicht voor de frisse kijk” (*Park Slope,* 37). In de bundel *Mosselman Hallo* wordt ook geschreven over het digitaal overschrijven van programma’s: “het acuut massaal te downloaden programma [...] zou wekenlang alle andere programma’s overschrijven” (*Mosselman Hallo,* 17). Het feit dat er op dezelfde pagina een expliciet negatieve uitlaat over de exclamatie en de apostrof staat (“de o o overkill”) doet wederom vermoeden dat de poëzie die overschreven moet worden traditionele poëzie is die teveel gebruik maakt van de artificiële emotionele apostrof en exclamatie.
 De vierde functie van de apostrof, de apostrof als schijnwerper op de dichter, wordt in Lampes poëzie meerdere malen gebruikt, waarbij de dichterlijke stem de ‘o’ vooral gebruikt om zichzelf te positioneren in de poëtische traditie. Dit gebeurt bijvoorbeeld in *Park Slope* wanneer de dichterlijke stem de spot drijft met het traditionele gebruik van de roos in poëzie, door de bloem als banaal, niet-symbolisch object als aan te spreken. Ook hebben we gezien dat de semantisch en iconisch lege ‘o’ (waarvan de leegheid meerdere keren benadrukt wordt, bijvoorbeeld met “de holle retoriek” (*Park Slope,* 38)) ervoor zorgt dat de aanwezigheid van de dichterlijke stem kenbaar wordt gemaakt. Daarnaast komt de negatieve houding van de dichterlijke stem tegenover traditionele poëzie en haar pathos ook naar voren door het veelvoorkomende motief van het willen overschrijven van eerder geïnstalleerde programma’s: de ‘nieuwe’ poëzie overschrijft de ‘oude’ poëzie.

**4. Conclusie**
Volgens Vaessens en Joosten staat voor het eerst sinds de autonomiegedachte opkwam in het modernisme de aanwezigheid van de dichter in zijn poëzie ter discussie. De postmoderne dichter lijkt zich te verzetten tegen de autonomieontwikkelingen waardoor hij volkomen buiten de realiteit is komen te staan. De postmoderne dichter wil weer aanwezig zijn in zijn poëzie: “De postmodernist plaatst overal zijn handtekening op. Hij wil niet onzichtbaar zijn” (Vaessens & Joosten 2003: 56). In deze scriptie heb ik willen laten zien dat de postmoderne dichteres Astrid Lampe het éénletterige woord ‘o’ gebruikt om de poëtische aanwezigheid van de dichterlijke stem in haar poëzie, die niet gelijkstaat aan haarzelf als persoon, te benadrukken. Ik heb laten zien dat de vier functies die Culler in zijn beroemde essay “Apostrophe” aan de apostrof toeschrijft, respectievelijk het uiten van passie, de apostrof als manipulator van het universum, het laten zien dat poëzie een gebeurtenis is en de apostrof als schijnwerper op de dichter, allemaal worden geëxpliciteerd door het gebruik van de ‘o’ als apostrof, exclamatie en icoon in Lampes poëzie. Bij het gebruik van iedere functie komt het uiteindelijk op hetzelfde neer: de dichterlijke stem benadrukt zijn poëtische aanwezigheid.
 Overkoepelend kan gezegd worden dat Lampe het gebruik van de ‘o’ als apostrof en exclamatie op de hak neemt. Nooit is de ‘o’ in Lampes poëzie een apostrof of een exclamatie in de traditionele vorm zoals we die kennen uit klassieke gedichten uit de Oudheid of odes uit de romantiek. De ‘o’ wordt geparodieerd, met *foregrounding* van de troop als resultaat. Voorbeelden hiervan die besproken zijn in deze scriptie zijn: de connotaties van de exclamatie met religieuze en liefdespoëzie worden geparodieerd, het effect van de apostrof om levenloze objecten tot leven te roepen wordt geëxpliciteerd, de fictieve aard en de speciale temporaliteit van ‘hier’ en ‘nu’ van de poëzie wordt benadrukt, er wordt gespeeld met de ‘o’ als icoon voor de mond van de dichterlijke stem, en een kritische houding tegenover “de holle retoriek” (*Park Slope,* 38) en “de o o overkill” (*Mosselman Hallo,* 17) wordt aangenomen door de betekenisloosheid en leegte van de ‘o’ te benadrukken en duidelijk te maken dat ‘oude’ poëzie overschreven moet worden met ‘nieuwe’. Dit alles leidt tot de uitkomst dat de poëtische aanwezigheid van de dichterlijke stem benadrukt wordt. De lezer vormt een beeld van de schepper van de tekst; de dichterlijke stem is aanwezig.
 Het interessante aan deze conclusie is dat blijkt dat het analyseren van een traditionele troop in postmoderne poëzie een boeiende lezing kan opleveren, terwijl de poëzie zelf zich afzet tegen deze traditionele troop. Het blijkt mogelijk om Cullers theorie (samen met Kneales kritiek), die zich richt op de traditionele ‘o’, toe te passen op Lampes ‘o’. Dit komt doordat de *uitkomst* van het gebruik van Lampes ‘o’ wél overeenkomt met het effect dat de traditionele ‘o’ teweeg brengt: de wil om de poëtische aanwezigheid van de dichterlijke stem te benadrukken.
 Eigenlijk hadden we dit ook al kunnen weten, want zoals altijd is Lampes poëzie ons een stapje voor. We lazen: “traditie flyers en folders beloven ons / een boeiende lezing” (*Park Slope,* 51) en “klassieke thema’s fietsen langs […] (klassieke thema’s drukken door)” (*Lil (zucht),* 19). Bovendien heeft al die tijd de dichterlijke stem ons eigenlijk al duidelijk gemaakt dat hij aanwezig wil zijn. Vier gedichten in Lampes nieuwste bundel *Lil (zucht)* beginnen met de woorden “je wilt in het gedicht blijven” en met het gebruik van de ‘o’ is dat zeker gelukt.

**5. 1734Prosopopoeia2Short Notes are intended to give basic and preliminary information on a topic. In some cases they will be expanded into longer entries as the Literary Encyclopedia evolves.Bibliografie**

- Alphen, Ernst van & Lizet Duyvendak, Maaike Meijer, Ben Peperkamp. 1996 *Op poëtische wijze: een handleiding voor het lezen van poëzie.*Bussum: Coutinho.

- Bongers, Willem & Laurens Ham. 2007 “mensen gooien dat in het begin gewoon weg want 'dat is ónzin' [lacht uitbundig]”. Vooys 25.4: 33-46.

- Bork, G.J. van & H. Struik, P.J. Verkruijsse, G.J. Vis. 2002 “Impliciete auteur, implied author of persona poëtica”. In: *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek.* <http://www.dbnl.org/> (19-06-2011)

- Boven, van Erica & Mary Kemperink. 2006 *Literatuur van de moderne tijd. Nederlandse en Vlaamse letterkunde in de negentiende en twintigste eeuw.* Bussum: Uitgeverij Coutinho.

- Brillenburg Wurth, Kiene & Ann Rigney (Ed.). 2009 *Het leven van teksten*. *Een inleiding tot de literatuurwetenschap*.Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Cornets de Groot, Rugter H. 2008 “Vervreemdingseffecten (over Astrid Lampe, Park Slope)”. <http://www.cornetsdegroot.com/rhcdg/astrid-lampe-park-slope/> (19-06-2011)

- Crosby, Fanny. “The Bright Forever”. <http://www.womenofchristianity.com/?p=3923> (19-06-2011)

- Culler, Jonathan. 1981 “Apostrophe”. In: *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction.* Ithaca: Cornell University Press. 149-171. [Het essay verscheen eerder onder dezelfde titel in *Diacritics* 7, Winter 1977, 59-69.]

- Culler, Jonathan. 1985 “Reading lyric”. *Yale French Studies* 69: 98-106.

- Ham, Laurens. 2010 “Astrid Lampe”. In: *Kritisch literatuur lexicon*. Deel 7, nr. 117.

- Hopps, Gavin. 2005 “Beyond Embarrassment: A Post-Secular Reading of Apostrophe”. *Romanticism* 11-2: 224-241.

- Kneale, Douglas. 1991 “Romantic Aversions: Apostrophe Reconsidered”. *ELH* 58-1: 141-165.

- Lampe, Astrid. 2005 Spuit je ralkleur. Amsterdam: Uitgeverij Querido.

- Lampe, Astrid. 2006 Mosselman Hallo. Middelburg: Slibreeks CBK Zeeland.

- Lampe, Astrid. 2008 *Park Slope. K’NEX studies*. Amsterdam: Uitgeverij Querido.

- Lampe, Astrid. 2010 Lil(zucht). Amsterdam: Uitgeverij Querido.

- Leibbrand, Joop. 2008 “Een nieuwe retoriek”. In: *Meander*. <http://eerder.meandermagazine.net/recensies/recensie.php?txt=3965&id>= (19-06-2011)

- Preminger, Alex & Terry V.F. Brogan **Alex Preminger** (Editor)

**›** [Visit Amazon's Alex Preminger Page](http://www.amazon.com/Alex-Preminger/e/B001HD2ZJI/ref%3Dntt_athr_dp_pel_pop_1)

Find all the books, read about the author, and more.

See [search results](http://www.amazon.com/s/ref%3Dntt_athr_dp_sr_pop_1?_encoding=UTF8&sort=relevancerank&search-alias=books&field-author=Alex%20Preminger) for this author

Are you an author? [Learn about Author Central](http://authorcentral.amazon.com/gp/landing/ref%3Dntt_atc_dp_pel_1)

(Ed.), Frank J. Warnke (Ed.). 1993 *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.* Princeton: Princeton University Press.

- Rimmon-Kenan, Shlomith. 2007 *Narrative Fiction.* New York: Routledge.[1989]
- Vaessens, Thomas & Jos Joosten. 2003 *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen.* Nijmegen: Uitgeverij Vantilt.

- Vriezen, Samuel. 2010 “Astrid Lampe”. <http://www.poetryinternational.org/piw_cms/cms/cms_module/index.php?obj_id=16333> (19-06-2011)

- Wimsatt, W. K. & Monroe Beardsley. 1954 “The Intentional Fallacy”. In: The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry. Lexington: University of Kentucky Press.

1. Dat de uiteindelijk gekozen cursusdichters alle zeven mannen zijn zegt meer over Vaessens en Joosten dan over de vrouwelijke poëzie, geven ze zelf toe (Vaessens & Joosten 2003: 8). [↑](#footnote-ref-1)
2. Op [www.astridlampe.nl](http://www.astridlampe.nl) wordt *Lil (zucht)* Lampes zesde bundel genoemd, wat betekent dat de bundel *Mosselman Hallo* niet meegeteld wordt. Een reden hiervoor kan zijn dat deze bundel niet uitgegeven is bij Querido, maar een eenmalige druk was met een kleine oplage, uitgegeven door Centrum Beeldende Kunst Zeeland. [↑](#footnote-ref-2)
3. Roland Sohier maakt vaker illustraties voor bij Lampes gedichten. Sommigen zijn te vinden op [www.astridlampe.nl](http://www.astridlampe.nl). [↑](#footnote-ref-3)
4. Voor deze biografische en bibliografische alinea over Lampes leven en werk maakte ik gebruik van de informatie over haar in het *Kritisch literatuur lexicon* (Laurens Ham. 2010 “Astrid Lampe”. In: *Kritisch literatuur lexicon*. Deel 7, nr. 117). [↑](#footnote-ref-4)
5. Ten gunste van de leesbaarheid zal ik telkens “zijn” gebruiken wanneer ik “zijn of haar” bedoel. Dit geldt ook voor “hij of zij” en “hem of haar”. [↑](#footnote-ref-5)
6. Booth gebruikt zijn term ‘implied author’ alleen in besprekingen van proza, voornamelijk romans. [↑](#footnote-ref-6)
7. Ik zal dan ook conform mijn opmerking in voetnoot 5 met “hij”, “hem” en “zijn” verwijzen naar de dichterlijke stem in Lampes poëzie. [↑](#footnote-ref-7)
8. Ik neem de benamingen van Cullers functies over die door Van Alphen e.a. worden gehanteerd in paragraaf 1.4.1 van *Op poëtische wijze*. [↑](#footnote-ref-8)
9. Het “lyrisch subject” waar Van Alphen e.a. hier over spreken kan gelijkgetrokken worden met wat ik “de dichterlijke stem” en W. C. Booth de “impliciete auteur” noemt: “[Het lyrisch subject is een] aanduiding voor de tekstuele instantie die de impliciete auteur van het lyrisch gedicht (lyriek) zou kunnen worden genoemd.” *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek* G.J. van Bork, H. Struik, P.J. Verkruijsse, G.J. Vis. (2002). [↑](#footnote-ref-9)
10. Andere minder vaak voorkomende variaties zijn ‘oh’, ‘alas’ en ‘behold’, schrijft de door Kneale geciteerde John Smith (Kneale 1991: 146). [↑](#footnote-ref-10)
11. Zowel Culler als Kneale merkt op dat apostrofs en exclamaties ook zonder de aanwezigheid van ‘o’ of iets gelijksoortigs kunnen voorkomen. Ik zal mij hier alleen richten op de verschijningen mét ‘o’. Naast het willen afbakenen van een onderzoeksterrein is een reden hiervoor ook dat de iconiciteit van de ‘o’ in verband met de mond, de stem en de poëtische aanwezigheid een interessant aspect is dat bij voorbeelden zonder ‘o’ verloren gaat. [↑](#footnote-ref-11)
12. De religieuze oorsprong van de apostrof en exclamatie wordt in de bundel *Lil (zucht)* ook benadrukt in voorbeelden waar God niet de aangesprokene is. Bijvoorbeeld in het gedicht “KOOLWITJE ROND MIJN VLINDERBOOM” (*Lil (zucht),* 41-42), waarin de regel “O WITJE, ROND MIJN VLINDERBOOM!” wordt ingeleid met het woord “schietgebed” in de voorafgaande regel. [↑](#footnote-ref-12)
13. *Spuit je ralkleur,* 49. [↑](#footnote-ref-13)
14. In dezelfde bundel, op p. 18, wordt er ook gespeeld met “navel” en “o”. Hier wordt direct onder de regel “o ja” een navel geïntroduceerd die “diep” is. [↑](#footnote-ref-14)
15. De bundel *Mosselman Hallo* bevat geen paginanummering. De paginanummers waar ik in deze scriptie naar verwijs kunnen gevolgd worden door de eerste pagina van de hoofdtekst (met de regel “resumerend ons delict”) als pagina 1 te beschouwen en vanaf daar door te tellen. Op pagina 31 staat de laatste tekst van Lampe, waarna op pagina 33 de illustraties van Roland Sohier beginnen. [↑](#footnote-ref-15)
16. Met de woorden “deze // lieve lieve lente (bijvoorbeeld)” die volgen op dit citaat wordt er een intertekstuele verwijzing gemaakt naar eerdere apostrofs aan de lente. Enkele voorbeelden uit traditionele poëzie waarin de lente wordt aangesproken zijn “O heart of Spring!” (in het gelijknamige gedicht van John Shaw Neilson), “O Spring!” (in het gedicht “To Spring” van William Blake), “O Spring” (in het gedicht “In Early Spring” van Alice Meynell) en “O Spring” (in het gelijknamige gedicht van Jakub Kolas). [↑](#footnote-ref-16)
17. Bijvoorbeeld in de regel “O the bliss of life eternal!” in het gedicht “The Bright Forever” van de negentiende-eeuwse Amerikaanse Evangeliste Fanny Crosby. [↑](#footnote-ref-17)
18. Het woord “masjien” verwijst intertekstueel naar het gedicht “Huldegedicht aan Singer” van Paul van Ostaijen, waarvan de openingregels “Singer / Singer / naaijmasjien” bij velen bekend zijn. Lampes poëzie wordt vaak met die van Van Ostaijen vergeleken (bijvoorbeeld door Samuel Vriezen (2010), Rutger H. Cornets de Groot (2008) en Joop Leibbrand (2008)), waarbij vooral op de vergelijkbare typologische experimenten wordt gedoeld. De dichterlijke stem lijkt met deze associaties te spelen door zelf een kernwoord uit een bekend gedicht van Van Ostaijen te gebruiken. Opvallend is echter dat hier met “masjien” een computer wordt bedoeld, waarmee de temporaliteit van ‘hier’ en ‘nu’ van de poëzie wordt benadrukt (iets dat niet het geval is bij de naaimachine in Van Ostaijen’s gedicht). Andere verwijzingen naar “Huldegedicht aan Singer” zijn in dezelfde bundel (“singer singer naaimasjien” (*Spuit je ralkleur,* 41)) en in andere bundels (“mijn Singer” (*Lil (zucht),* 23)) te vinden. [↑](#footnote-ref-18)
19. Het desbetreffende gedicht eindigt bijvoorbeeld ook met zo’n zelfreflexieve opmerking: “noteer gerust maar een **he**ngst hier” (*Lil (zucht),* 11). Er bestaan interessante theorieën over taaluitingen die op zichzelf een daad zijn, zie bijvoorbeeld de taalfilosofische theorieën over ‘speech acts’ van John L. Austin, later uitgewerkt door John R. Searle. Ik denk dat een onderzoek naar de relatie tussen speech acts en ‘metapoëzie’, zoals die van Astrid Lampe, interessante resultaten zou kunnen opleveren. [↑](#footnote-ref-19)
20. *Lil (zucht),* 14. [↑](#footnote-ref-20)
21. In de intertekstualiteitstheorie die de afgelopen halve eeuw dominant is geweest binnen de literatuurwetenschap wordt het woord “netwerk” gebruikt om alle teksten die er bestaan en de onderlinge relaties tussen die teksten aan te duiden. Julia Kristeva introduceerde in 1966 de term“intertekstualiteit”. Elke nieuwe tekst is beïnvloed en mogelijk gemaakt door eerdere teksten en ontleent zijn betekenis aan deze relatie. Deze theorie werd gevormd in navolging van Saussure, volgens wie “elke nieuwe taaluiting mogelijk gemaakt wordt door het gemeenschappelijke taalsysteem dat zich in de loop van de tijd ontwikkeld heeft.” (Brillenburg Wurth & Rigney 2009: 100-101). Intertekstualiteit speelt een grote rol in Lampes poëzie. Er zijn verwijzingen te vinden naar teksten van Marcel Proust, Paul van Ostaijen en Leo Tolstoy, om maar drie van vele voorbeelden te noemen. [↑](#footnote-ref-21)
22. Later in de bundel worden er associaties opgeroepen met deze theorie van Gadamer over het ‘vastzitten’ in je horizon met de regels: “(denk raam gedachtekader contemplatie) / stik ik de zakken dicht / wie weet opzichtig / wie weet festonsteek / geheid sluitend / no escape // geheid sluitend / hermetisch / zich openend poëtisch” (*Lil (zucht),* 23). [↑](#footnote-ref-22)
23. *Mosselman Hallo,* 16. De twee schuine strepen in de eerste regel van dit citaat staan ook in de bundel en zijn dus niet door mij toegevoegd om een witregel aan te geven. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Park Slope,* 67. [↑](#footnote-ref-24)
25. Shelley spreekt bijvoorbeeld de wind aan in “Ode to the West Wind” en Lord Byron neemt de oceaan als aangesprokene in “Apostrophe to the Ocean”. [↑](#footnote-ref-25)
26. Bijvoorbeeld Angelus Silesius’ regel “O blossom, blossom, frozen soul!” uit The *Cherubinic Wanderer* uit 1674. [↑](#footnote-ref-26)
27. De term “homo bulla” is een uit de Oudheid stammende metafoor voor de mens als zeepbel, door Erasmus geherintroduceerd in zijn verzameling van Griekse en Latijnse gezegdes met de titel *Adagia* (1572). [↑](#footnote-ref-27)